

1096577  
A inf.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION DU CONCEPT DE POSTPRODUCTION  
PAR LA RECIRCULATION DES OBJETS ÉTIQUETÉS *MADE IN CHINA*  
À TRAVERS UNE PRATIQUE MULTIDISCIPLINAIRE

MÉMOIRE- CRÉAITON  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
JACKO RESTIKIAN

FÉVRIER 2010



UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je remercie mon fils Ram et ma conjointe Nada pour leur soutien. Et je tiens également à remercier David Tomas pour ses minutieux commentaires et Barbara Wall pour sa grande générosité.



## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	v
RESUMÉ .....	vii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I INTERSTICE I .....	3
CHAPITRE II RACONTER DES DÉPLACEMENTS .....	4
CHAPITRE III INTERSTICE III .....	7
CHAPITRE IV RENCONTRER LA TOILE, LE PRODUIT ET LA MARCHANDISE .....	8
4.1 Une démarche de déplacement .....	8
4.2 Montréal .....	9
4.3 Le bon marché .....	15
CHAPITRE V INTERSTICE V .....	21
CHAPITRE VI CIRCULATION, RECIRCULATION ET POSTPRODUCTION .....	22
6.1 Postproduction .....	24
6.2 Poster la toile .....	30
6.3 Transporter la toile .....	40
CHAPITRE VII INTERSTICE VII .....	48
CHAPITRE VIII LA TOILE MADE IN CHINA .....	49
8.1 L'étiquette et la cartographie de la circulation .....	52
8.2 Le mythe du bon marché .....	57
8.3 L'immigration et le bon marché .....	61

CHAPITRE IX	
INTERSTICE IX .....	64
CHAPITRE X	
MADE 'IN CHINA' .....	65
10.1 Occuper l'espace .....	65
10.2 Faire usage et mode d'emploi .....	68
10.3 Performance et habitudes de la galerie .....	71
CHAPITRE XI	
INTERSTICE XI .....	75
CONCLUSION .....	76
RÉFÉRENCES .....	78



## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
4.1	Reproduction de <i>Made in China</i> , 2005. 50x60 cm. Galerie B312. Montréal. Collection Galerie Joyce Yahouda.....	20
6.1	<i>Et-ou. Le volume des nuages</i> , 2003-2004, en collaboration avec Jean-Émile Verdier. Montréal, Beyrouth.....	32
6.2	<i>Made in China : boîte</i> , 2005. Série de 7 boîtes. 22x45x6 cm. Galerie Joyce Yahouda. Montréal.....	33
6.3	<i>Made in China</i> , 2007. Huit colonnes, 352 toiles de 20x25 cm chacune. Galerie B-312, Montréal.....	34
6.4	<i>Made in China et l'imprimante de Mario Pelchât</i> , 2007. Imprimante A3, toiles imprimées de 20x25 cm chacune. Dimension variable. UQÀM, Montréal.....	34
6.5	Envoi IV et envoi VII, 2007. Toiles 20x25 cm, timbres, ruban adhésif, écriture. Montréal.....	35
6.6	<i>Made in China : envoi IV</i> , 2007-2008. Toile 20x25 cm sur babillard, timbres, ruban adhésif, écriture. UQÀM, Montréal.....	35
6.7	Organigramme, 2007-2008. Encre et mine sur papier.....	36
6.8	Présentation de Catherine Vidal, 2007-2008. Monobande durée environ 20 min. UQÀM, Montréal.....	39
6.9	Déportés arméniens vers 1915. Image tirée du livre <i>Turquie auteur de génocide</i> , 1983.....	41
6.10	<i>Crépuscule du crépuscule</i> , 2002. 15 panneaux en bois de 122x244 cm chacun, peinture asphalte et matériaux divers. Tripoli, Liban .....	41
6.11	<i>30 tours</i> , 2001. Monobande environ 6 min. Appartement à Tripoli, Liban.....	42
6.12	<i>Made in China, parcours et déplacement</i> . 26 février 2007. Performance trajet de 7 km, durée 1h 20 min, bloc de 125 toiles de 20x25 cm chacune. Montréal .....	44



6.13	<i>Made in China</i> : 20080226, 12 juin 2008 à 21H 15. Performance et projection, durée 1 h 20 min, bloc de 125 toiles de 20x25 cm chacune, projecteur de vidéo, lecteur DVD et fil. Coin Sainte-Catherine et Saint-Denis, Montréal.....	45
8.1	<i>Laissez-passer</i> , 03-07-1939. Émis par les autorités ottomans et cacheté par le chancelier français au Liban.....	50
8.2	<i>99 signatures</i> , 2002. Performance en collaboration avec deux comédiens, tampon, livres, image-timbre et divers matériaux. Festival de la rue n° 0, Zico House, Beyrouth.....	51
8.3	<i>Le marquage des esclaves</i> . Photo relative aux Archives de la traite des esclaves en Colombie. <a href="http://www.portal.unesco.org">www.portal.unesco.org</a> .....	52
8.4	Deux sceaux découverts à Aratta en Iran.....	54
8.5	Saumon marque High Liner produit de la Chine, photo prise en 2008.....	56
8.6	Diagramme.....	63
10.1	<i>Made in China</i> , installation à la Galerie de l'UQAM. Gauche : le point de vue est situé dans la salle de réception. Droite: le point de vue est du côté de la salle d'exposition.....	67
10.2	<i>Souricière Made in China</i> , 2009. 20 min. Présentation en collaboration avec Jean-Philippe Luckhurst-Cartier au Forum 2009 en M. A. à l'EAVM....	73
10.3	Autour du MACM, 2008. 20 min. Performance vidéographique. Montréal.....	73
10.4	Diagramme.....	74



## RÉSUMÉ

Par le truchement de la stratégie de recirculation du produit étiqueté Made in China, ce texte d'accompagnement explore le concept de la postproduction. Jacko Restikian utilise le corps, la toile et le système comme médium de performance et d'installation. La relation est abordée entre ses expériences antérieures et la pratique artistique actuelle multidisciplinaire, en soulevant des questions en matière sociopolitique, culturelle et esthétique. Les interrogations sont prises en charge portant sur le produit socioculturel de même que sur le mode de production, d'usage et d'exposition.

Les chapitres impairs «Interstice» découpant tout le présent texte comportent des citations diverses. Ils créent un rythme de réutilisation des extraits de textes et occupent métaphoriquement un espace qui, à la fois, lie et délie tout le récit.

*Raconter des déplacements* (chap. II), qui est un récit biographique sur la migration et les glissements successifs, s'articule autour du récit de pratique et de théorie et se répète de la sorte dans tous les autres chapitres pairs. Le chapitre IV élabore une démarche, sociale et artistique, associée à celles des artistes de l'exil: Walid Raad et Francis Alÿs. La rencontre avec la toile côtoie une analyse du produit fabriqué en Chine en se fondant sur le discours antinéolibéral de Pierre Bourdieu. Dans le chapitre VI, le concept de postproduction est redéfini en l'analysant chez Nicolas Bourriaud par le biais des critiques. L'usage de la toile, ses déplacements par la poste et sur le dos constituent le processus de création des gestes artistiques, s'associant à d'autres gestes comme le Mail Art conceptuel. *La toile Made in China* (chap. VIII) commente l'objet de la toile comme une marchandise bon marché, l'étiquette comme une cartographie de la présence et de la circulation, le mythe du bon marché en se basant sur *Mythologies* de Roland Barthes, et enfin la relation de l'immigration avec ce mythe. Ce chapitre fait une correspondance entre la pratique de Jacko Restikian et celles du Pop Art, de l'art conceptuel, ainsi que celle d'Alighiero Boetti.

Le chapitre X *Made in China* se consacre à l'analyse de l'œuvre finale en matière de production, de mode de présentation et d'usage de différents intervenants. Il envisage les interrogations sur l'occupation de l'espace, le mode d'emploi et l'usage par le biais de la performance et de l'installation. Aussi, il compare les stratégies de Restikian avec le vide d'Yves Klein et le plein d'Arman, et avec celle de *Service Area* de Vito Acconci.

Dans la conclusion, la stratégie de postproduction s'imbrique avec la migration et le Made in China afin d'évoquer une métaphore de la postproduction de l'identité par le biais de l'usage des biens matériels et symboliques.



## INTRODUCTION

Le corps politique, l'Autre, et l'objet fétichisé et métaphorique constituent les éléments de mon récit biographique, étant un récit de déplacement. Par le biais, de la recirculation de la toile bon marché étiquetée Made in China, je réfléchis sur le concept de la postproduction. La toile et le système me servent comme médium de performance et d'installation en soulevant des questions en matière sociopolitique, culturelle et esthétique. J'envisage des questions sur le produit socioculturel, le mode de production, le producteur et l'usage.

En 2005, le produit Made in China prend place dans ma pratique. Ce n'est qu'en 2007 que je le déplace, dans des gestes performatifs, dans différents systèmes sociétaux (poste, rue, etc.). La relation entre mon corps politique et culturel, et l'objet fabriqué en Chine se ramifie et s'étend par le biais de la théorisation. Le désir de l'analyse de mon processus en matière philosophique, sociale, anthropologique et esthétique s'intensifie pour créer un entrecroisement d'un territoire à habiter. Ce territoire n'est qu'un reflet, d'un côté, du choix de mes modes de production et d'exposition, et d'un autre, de mon statut social: artiste, usager et immigrant. L'étude du produit et sa capacité de se faire re-circuler me poussent à déchiffrer sa forme de présence dans la société, son signe, sa signification et ses connotations fétiches et métaphoriques durant l'usage. La consommation et la production comme dialectique font surface et évoquent les interrogations sur l'usage et sa forme. C'est ainsi que la postproduction, comme mode de production et comme concept esthétique et philosophique, s'ancre et s'impose dans mes analyses et mes stratégies processuelles.

Mon objectif est d'articuler ma pratique artistique et mon expérience de vie autour d'une théorisation en se fondant sur des concepts de diverses disciplines. Il vise aussi à déchiffrer la relation entre les différents usagers de l'espace du cadrage et la production de l'œuvre. Cela implique évidemment les questionnements sur la fonction sociale, politique et culturelle de l'œuvre.

La théorisation de ma pratique va de pair avec la pratique elle-même. Mais elle s'est intensifiée et s'est approfondie durant les derniers mois de la préparation de l'exposition finale. Ma démarche, que ce soit sur le plan théorique ou pratique, est systémique de même qu'euristique. Je construis un repère axial dont les balises se fondent au fur et à mesure. Les balises me servent à en fonder d'autres pour remplacer les précédentes.



Au début, j'ai fondé la structure de ce texte par des chapitres impairs que j'ai nommés «Interstice». Cela a généré des chapitres pairs vides que j'ai remplis au fur et à mesure en construisant les détails du plan.

Les chapitres impairs intitulés «Interstice» constituent un découpage rythmique de tout le texte, créant de la sorte des espaces intermédiaires comme des séparations et des liaisons. Ils comportent des extraits de textes, un poème, etc. copiés et collés. Un ready-made!

Le récit biographique s'articule autour du récit de pratique et de théorie. Dans le texte, ces articulations, en forme quasi spirale, se répètent maintes fois dans les chapitres pairs. Dans ces derniers, j'étudie les œuvres antérieures et je consacre le dernier chapitre pair pour l'œuvre récente et en cours. Je compare ma pratique à celles du Pop Art, de l'art conceptuel et actuel.

Finalement, j'essaie de tisser un lien entre la stratégie de postproduction que j'ai choisie, le produit fabriqué en Chine et le déplacement humain. J'évoque les métaphores possibles de mes gestes artistiques et j'essaie d'en générer des questions, principalement, sur le cadrage et l'usage.

## CHAPITRE I

### INTERSTICE 1

TEMBEAU DE KURT SCHWITTERS

OFFICEL PARTY JUNE 26th 2007

Vos danseurs préférés de la Célèbre Team SMDB

**SPOKE – MAESTRO – JACK HERROR**

SERNT PRÉSENTS

Shooting Photo – Dj's Guest Star

1 Ecran géant – Bar VIP – Laser – LED Lumineuse

Nouvelle Devanture – Méga Sound System

Lumière Noir – Machine à fumer – Oxygène Show

Open « Energy Drink» Surprise – Black Out Total

INFOLINE: 06.29.41.54.15

22E SUR LISTE / 25E SUE PLAGE

TABLE : 150<sup>E</sup> (5 ENTRÉES COMPRISES)

UNE PRODUCTION JULIAN Z AGENCY

NEXT ONE : 15 BIS RUE BERNARD PALISSY 75006

SOIRÉE POUR 14-18 ANS <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> François Hébert, *poèmes de cirque et circonstance*, p 75. Hébert a copié une partie de ses poèmes de documents trouvés à New York et à Paris: authentique billet d'entrée à l'Empire State, authentique feuillet de publicité pour la soirée disco, etc.



## CHAPITRE II

### RACONTER DES DÉPLACEMENTS

Je suis né au Liban, précisément à l'hôpital El-Husseini à El-Mina, dans le casa Tripoli au Liban. À l'époque, il est fréquent que l'inscription des dates de naissance ne soit pas précise. Mais moi, je suis né sûrement en 1964. Cette date est certifiée par la chronologie des dates de naissance des enfants de la famille qui sont nés juste avant ou après moi. Selon les précisions des mères, de la génération que ma mère, on pourrait dire que le récit collectif confirme l'année de ma naissance.

Je suis né le 23 février 1964. Probablement, la date du 23 février a été choisie par ma mère. Un déplacement fonctionnel de la date de naissance. Pourquoi le choix du mois de février? Selon ma mère, pour que les enfants soient acceptés à l'école des Collèges des Frères, sans ambiguïté de choix du niveau de classe pour l'enfant, la naissance en février est le mois idéal pour éliminer tout facteur possible de refus d'inscription d'un enfant d'une famille peu connue dans la communauté. (Cette justification reflète probablement l'anxiété du refus des citoyens d'origines diverses pour des raisons d'appartenance ethnique et confessionnelle et de classe sociale. Elle reflète, aussi, la figuration de la discrimination structurelle dans la psychologie du groupe ; une violence symbolique.)

Alors, selon les registres officiels, je suis né le 23 février 1964 à Borj Hammoud à Beyrouth et pas à Tripoli. Cela n'est pas une erreur, plutôt un déplacement fonctionnel pour un choix d'appartenance à un groupe social. Se réunir dans l'espace est une assurance socioculturelle et politique dans une société capitaliste fondée sur le partage constitutionnel religieux. Tripoli est une ville à majorité sunnite, mon père qui est d'origine arménienne avait toujours le rêve de quitter Tripoli pour rejoindre sa famille à Beyrouth. Borj Hammoud est un quartier à Beyrouth parmi les quartiers les plus agglomérés au Liban. C'est le quartier des libanais d'origine arménienne qui ont échappé au génocide et à toutes sortes de poursuites ottomanes discriminatoires.

Mon père, Sako, qui était photographe, est né en 1933 à Latakia en Syrie. Mon grand-père Garabet Restikian est né à Kharpet en Arménie orientale (la Turquie). Il migre vers les Etats-Unis, retourne en Arménie orientale pour combattre les Ottomans et pour aider les réfugiés arméniens, selon l'histoire familiale.



Ma mère, Eugénie, qui était enseignante, est née en 1936 à Iskenderun, en Syrie jadis. Par le biais d'un laissez-passer familial fourni par les autorités ottomanes, elle quitte la Syrie en 1939 vers le Liban Nord. Elle a été naturalisée libanaise depuis l'arrivée de mon grand-père Elya Séba à Tripoli, qui, originaire de la Grèce, change de nom de Toghli à Andraos et puis à Séba.

La tante de mon père Jawhara travaillait comme cuisinière chez le président de la République libanaise, Fouad Chéhab, à la fin de son mandat. C'est à travers elle que mon père, qui n'avait pas de carte d'identité comme la plupart des réfugiés arméniens, a été naturalisé libanais, l'année de ma naissance en 1964, ainsi que ma sœur aînée et mon frère cadet.

D'après un calcul un peu complexe, j'ai su que le 23 février 1964 est un dimanche. Je vais inventer une heure pour créer un point fixe dans l'espace-temps de mon propre récit. Donc, je suis né le matin à 6 h 46, le dimanche 23 février 1964 à Borj Hammoud, bien sûr à l'hôpital El-Husseini que j'ai déplacé, dans ma diégèse, de Tripoli à Beyrouth; une distance d'environ 74 km.

Je répète ce qui suit : Borj Hammoud est un quartier à Beyrouth parmi les quartiers les plus agglomérés au Liban. C'est le quartier des libanais d'origine arménienne. Mais moi je suis né sûrement à Tripoli. La ville porte toujours son nom romain qui désigne ces trois collines géographiquement stratégiques où on peut voir la mer de l'ouest, les côtes de la méditerranée du sud et du nord, et les montagnes de l'est. Et moi, j'ai inventé la quatrième colline où je me suis logé sans entrer dans la ville. Cette quatrième colline était la marge où le corps géopolitique est brouillé. Un corps, dès l'âge de quatorze, se délie de son appartenance confessionnelle où le confessionnalisme fait partie intégrante et structurelle de la constitution libanaise. Donc j'ai confirmé, j'ai authentifié ma marginalisation sociopolitique et culturelle. L'entrée en ville était un voyage impossible. Un voyage de mon petit espace primordial construit vers des espaces racontés voué à leurs fins. Cinquième colline. Sixième colline. Septième colline. Etc.

*Et la guerre civile.*

13 avril 1975. Déplacement forcé d'un quartier à un autre.

Les bagages. Une voiture valait des vies.

1976. Déplacement forcé d'un village à un autre. Et les passeports.



1978. Invasion israélienne du Sud. Et les déplacés. Et les voitures piégées.

1982. Entrée de l'armée israélienne à Beyrouth. La guerre de la montagne. Et les disparus.

1986. La guerre de Tripoli. Je cherchais la toile, je ne trouve que du papier.

1987.1988.1989.1990. La guerre de la pauvreté. FMI. Think Tank. GATT, OMC. Fermeture de 1100 usines. 4 000 000! Libanais et les travailleurs et travailleuses : syrien(ne)s, égyptien(ne)s, indien(ne)s, sri lankais(e)s, éthiopien(ne)s, etc.

Et la famille.

Mon oncle et mon cousin étaient des peintres. J'ai grandi dans un appartement où trois peintures à l'huile étaient accrochées au mur. Une peinte par un quidam et les deux autres par mon cousin : un portrait et un paysage. C'était là, ma première rencontre avec l'espace picturale. Plus tard, j'ai fait des études en peinture à l'Université Libanaise, que j'ai terminées juste à la fin de la guerre civile libanaise, en 1990.



## CHAPITRE III

### INTERSTICE 3

#### **Festival Ayloul - Forum 2000**

1-5 septembre 2000 - Beyrouth

*Romeo Castellucci, Amleto*, 1990. Performance. Societas Raffaello Sanzio, Italie. Discussion 5 septembre 19h, Maison Samaha.

*Mona Hatoum. Deep Throat*, 1996. Installation. Conférence 4 septembre à 19 h, Salle Issam Fares, Université américaine de Beyrouth.

*Walid Sadek. Post-Modern*, 2000. Installation. Production Festival Ayloul. Discussion 5 septembre 19h, Maison Samaha.

*Frederic Seguet. Shirtologie*, (date non citée). Performance de Jerome Bel. Discussion 5 septembre à 22h, durée 30 min, Maison Samaha.

*Elias Khoury et Rabih Mroueh. 3 Posters*, 2000. Performance/vidéo. Production Festival Ayloul. 1 septembre à 19h, la discussion fait partie de la performance.

*Roula Hajj Ismail. Once in a Lifetime or the True Story of the Three Little Pigs*, 2000. Performance. Production Festival Ayloul. Pour 48 heures le 1 et 2 septembre, l'appartement de l'artiste est ouvert à l'audience pour y habiter. Discussion 5 septembre 19h, Maison de Samaha.

*Walid Raad. Fishing for Documents, Case studies from the Atlas Archive*, 2000. Performance/conférence. Présentation des documents de Atlas Group suivie d'une discussion, 2 septembre à 19h, Maison de Samaha.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Informations tirées d'une brochure du Festival Ayloul en septembre 2000. Association libanaise pour l'art contemporain.



## CHAPITRE IV

### RENCONTRER LA TOILE, LE PRODUIT ET LA MARCHANDISE

#### 4.1 Une démarche de déplacement

En 1990 et après quatre ans d'études universitaires, j'ai eu mon diplôme en peinture. Depuis environ dix ans, je ne pratique plus la peinture comme discipline. Le dessin et les croquis prennent la forme des études de planification des projets : perspective, croquis, plan, etc. Ma pratique tend vers une forme multidisciplinaire. Je pourrais dire qu'elle prend la forme d'installation et de performance contextuelles.

Au Liban, ma pratique était surchargée d'histoires complexes autour des crises avant, durant et après la guerre civile; des crises hantaient tous les lieux au premier plan ou à l'arrière-plan. Facilement, je trouvais des objets utilisés comme éléments plastiques dont la connotation prenait sens aisément dans mon imaginaire (lieux contextuels, boîte de munition, marmite, cocotte, pot en verre, boîte de conserve, béton, etc.). Évidemment, l'aspect métaphorique et narratif informe, selon le contexte de l'œuvre, les états de crise en lien étroit avec les problèmes socio-politiques, économiques et confessionnels, et les conflits historiques, en particulier le conflit arabo-israélien.

L'installation contextuelle a pris place dans ma pratique en 1998 dans l'exposition «Adagio en bleu» en collaboration avec un musicien. Cette installation en duo comportait le son (musique), le dessin, la sculpture et la structure géométrique en rapport avec la dimension de l'espace d'exposition. Une autre installation, aussi, en duo a eu lieu à Beyrouth en 1999 et est intitulée « Espace commun».

Le virage radical dans ma pratique a eu lieu en 2000, quand j'ai assisté au festival Ayloul. C'était la première fois que j'ai assisté en réel à des performances non théâtrales, ou à la limite de la théâtralité. Il y avait deux performances qui m'auraient marqué et inspiré le plus:

La première performance est la présentation de Walid Raad *Fishing for Documents, case studies from the Atlas Archive* où l'artiste présentait des documents collectés par le groupe Atlas sur la guerre civile libanaise. Durant la présentation, Walid Raad était debout derrière un pupitre illuminé avec des documents en papier qu'il feuilletait en projetant des diapositives sur les archives du groupe Atlas. Il était très sérieux, bien habillé et répondait aux questions



des auditeurs. Dans cette performance, Walid Raad brouillait la limite entre le récit historique et celui de la fiction, du mensonge. La forme de la présentation apparemment très scientifique (chiffre, date, image de la période entre 1975 et 1990) se contraste avec le contenu basé sur des faits et des documents, mais, tend à la limite de la bizarrerie ou des «symptômes d'hystérie» (Berteau, 2006).

La deuxième performance est celle de Roula Hajj Ismail *Once in a Lifetime or the True Story of the Three Little Pigs*, où l'artiste aborde le sujet du quotidien et de l'intimité par le truchement de son propre portrait familial. Elle a ouvert son appartement, à Beyrouth, pour 48 heures, jour et nuit, comme étant le lieu réel de production et d'exposition de la vie familiale (elle, son mari et son fils). Les visiteurs pouvaient fouiller, manger et utiliser l'appartement à leur gré. Durant la performance, Roula Hajj Ismail ne parlait pas aux visiteurs. Elle a créé cet espace de silence entre les visiteurs et la famille, ce qui a glissé l'acte du quotidien vers l'événement artistique.

Ce qui m'a intéressé le plus dans ces deux actions, c'est la découverte de la performance comme discipline, le glissement d'un sujet quotidien dans un cadre événementiel, le récit dans l'art et, enfin, le concept qui sous-tend la pratique.

Le contexte, la performance, le Ready-made prennent place dans ma pratique. Ils ont ouvert un champ conceptuel dans le processus de travail et ont soulevé la question du brouillage et du rapport de la frontière entre la vie et l'art. Et depuis, mes actions échappent à l'esthétisme formel et mettent en relief le concept du geste artistique.

#### 4.2 Montréal

Je suis arrivé à Montréal le soir du 5 décembre 2002. Tout est blanc. Il fait moins 16 degrés Celsius. Il fait froid, trop froid, plus qu'une toile blanche. On (famille) a déplacé nos valises après un long voyage. Sept mois passés sans production artistique, où le deuil de l'espace originaire se fait en rêve, comme tous les névrosés.

Ce nouveau monde était, à la fois, séduisant et traumatisant. Un espace séduisant par son calme déguisé, par son organisation, par sa production culturelle, par les opportunités offertes. Mais aussi, traumatisant par la difficulté quasi totale de saisir cet espace (non pas comme un touriste), et d'y entrer malgré la présence légitime étiquetée par mon statut de résident permanent. Créer un récit personnel de cet espace par le truchement de ma



pratique est une confrontation ardue entre ce qui est à l'intérieur et à l'extérieur de l'espace. En d'autres termes, c'est construire une combinaison, une association entre mon expérience au Liban et celle à Montréal. Il n'est pas question d'acculturation, ni même de transculturation. Il est plutôt question d'usage de la culture et de présence dans la ville. Dans le texte *Des confins de l'exil aux limites de la traduction* du catalogue du musée des Beaux Arts du Canada : *Traversées* en 1998, Nikos Papastergiadis s'interroge plus sur les «modes d'interaction de cultures différentes» que sur le «lieu» ou le «sort» de la culture. Il s'attarde sur le sujet des «opérations d'échange et de traduction». Ces opérations sont aussi, selon moi, des opérations d'usage<sup>1</sup> des produits culturels spécifiques et globaux, et de l'espace.

Maintes artistes en exil ont fait usage du lieu d'accueil ou de résidence dans leur récit de pratique et avec des stratégies différentes. Je cite quelques noms que j'utiliserai ultérieurement pour des fins d'analyse et de comparaison: Francys Alÿs, Walid Raad, Alighieri Boetti, André Caderre et même Marcel Duchamp.

Le déplacement des artistes d'un lieu à un autre fait partie aussi de l'histoire de l'émigration et de l'immigration depuis l'Antiquité. Les facteurs et les formes de ce déplacement se configurent selon les contextes socio-économique et politique.

«[S]ous l'effet de la mondialisation, les démarcations entre l'économie, la culture et la politique se déplacent, la distinction s'estompe entre le choix personnel [des artistes] et la nécessité historique de la migration.» (Papastergiadis, 1998, p. 43). Les facteurs du déplacement de l'émigré artiste et son immigration interviennent à la modulation de sa démarche artistique. Il y a beaucoup d'exemples des déplacés artistes (écrivains, essayistes, musiciens, etc.) du vingtième siècle et du début de notre siècle<sup>2</sup>. Je m'attarde à deux exemples contemporains sur la stratégie de la pratique à titre d'analogie et d'association avec la mienne.

Francis Alÿs, artiste d'origine belge, arrive à Mexico en 1987. Il réside dans cette ville, mais son statut d'étranger persiste. «Alÿs sait lui-même, venant d'Europe, qu'il sera toujours un étranger dans la ville de Mexico» (Davila, 2002, p. 84). L'idée du déplacement (marcher) qui travaille la pratique de Francis Alÿs prend différents formes et contenus socio-politico-culturels. Francis Alÿs affirme que

<sup>1</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, arts de faire*, p. xxxv. On analyse des «opérations des usagers» qui sont en rapport avec la pratique du quotidien. Les usagers, pour de Certeau, ne sont pas des consommateurs passifs. Ils inventent le quotidien.

<sup>2</sup> Edward Saïd, Jacques Derrida, Amine Maalouf, Albert Camus, Anouar Brahem, Marcel Duchamp, etc.



[l]e Mexique c'est le présent à l'état pur. Marcher dans la rue signifie être dans un constant réajustement du rapport de forces, accepter un code de conduite. Oui, Mexico comme paradigme du milieu urbain peut être un immense laboratoire. (Torres, 2000, p. 20).

Il fait usage du lieu d'accueil, de la ville (dans le sens large du terme). L'opération d'échange entre son lieu d'origine et celui de Mexico stabilise son statut d'artiste «touriste» créateur d'un récit, d'une « fable » du lieu de visite et d'accueil. Alÿs reste cet étranger, ce visiteur à long terme qui fait un regard «dé-colonial» par le biais des gestes artistiques<sup>3</sup>.

Un autre exemple, celui de Walid Raad, artsite interdisciplinaire qui a grandi au Liban. Il commence ses études en 1989 à l'université Rochester aux États-Unis. En 1996, il achève son Ph. D. en *Visual and Cultural Studies*<sup>4</sup>. Et depuis, il réside principalement à Minneapolis et à Beyrouth. Le sujet abordé par son travail est en rapport direct avec son lieu d'origine qu'est le Liban, spécifiquement la guerre civile libanaise. À travers des stratégies artistiques acquises durant ses études imprégnées d'une analyse historique et esthétique, Walid Raad a pu former une combinaison du sujet local (lieu d'origine) et du regard de l'Autre (par opposition au local) dans le champ artistique mondial (The Atlas Group<sup>5</sup>). Il soulève la question de la fragmentation du discours postcolonial, selon le repère et l'origine de point de vue spatial. En outre, le lieu de diffusion, le champ artistique mondial agit comme facteur principal qui configure l'expression artistique (la forme, le contenu et le sujet). À savoir que le champ artistique mondial est centralisé en matière de diffusion et de marché, particulièrement, en Europe et aux États-Unis. En revanche, le boom<sup>6</sup> du champ artistique, dans le monde arabe et ses environs, lequel reste une sorte de ramification de cette

---

<sup>3</sup> À titre d'exemple, l'œuvre vidéographique, *El Gringo* 2003, de Francis Alÿs, traite la fragmentation du discours postcolonial. Ce dernier est présenté sous forme de deux images historiques: celle de la résistance et celle du terrorisme (les bons et les mauvais).

<sup>4</sup> Dans le site Web de l'université Rochester, l'objectif du programme est décrit de la sorte : «The Graduate Program in Visual and Cultural Studies provides students with an opportunity to study critically and analyze visual culture from a social-historical perspective.». Cela explique un aspect de l'intérêt de Raad à l'interdisciplinarité dans la pratique artistique.

<sup>5</sup> [www.theatlasgroup.org](http://www.theatlasgroup.org)

<sup>6</sup> Dans un texte sur la dernière exposition de Walid Raad en 2008 dans le site Web de la galerie Sfeir-Semler à Beyrouth, on soulève la question du développement du champ artistique dans le monde arabe: «Over the past ten years, the Arab world has witnessed the emergence of a number of contemporary art festivals, art funds, cultural institutions, art galleries, art fairs, and collectors of contemporary art. Moreover, the planned construction of several large art museums and art schools in the Arab Gulf raises a number of questions about how culture, and in particular contemporary visual art will be conceived, made, distributed, and consumed in the future, not only in the Gulf, but in the Arab world in general, and beyond. Needless to say, these developments are part of a broader economic trend whereby cultural tourism figures more and more as an engine of economic growth, as has been evident in Europe, North and South America, and the Near and Far East.»



polarisation, se développe dans une sorte de dépendance relative envers l'Occident. Dans la revue électronique *Invisible Culture*<sup>7</sup>, regardons ce que Mark R. Westmoreland a écrit sur le lien entre le champ artistique libanais et celui de l'Occident, dans son article, *Post-Orientalist Aesthetics: Experimental Film and Video in Lebanon*:

Filmmakers and video artists in Beirut, Damascus, and Jerusalem (not to mention Baghdad, Cairo, and Istanbul) share similar relationships with the West and coparticipate in the circuits of global festivals, art exhibitions, vocational training, higher education, media careers, and cosmopolitan citizenship. Often times the common language with these artists is English or French, rather than Arabic.<sup>8</sup>

En effet, la centralisation occidentale est structurelle au niveau mondial, régional et local. Après l'indépendance des pays du Proche-Orient et après la création de l'état d'Israël, l'influence postcoloniale est toujours importante sur d'autres champs sociétaux : politique, social, économique et culturel. Je cite quelques exemples qui confirment cette centralisation au Proche-Orient: l'Organisation des Nations Unies, le conflit israélo-arabe qui date depuis plus de 60 ans, le contrôle du marché mondial (voitures, ordinateurs, technologies de pointe, blé, compagnies multinationales, FMI, etc.), l'expansion de la philosophie néolibérale, l'anglais et le français comme langues de connaissance universitaire et même scolaire, etc. Walid Raad fait usage de cette culture dominante en soulevant la question de la problématique du récit et du discours historiques, de leur diffusion et de leur usage. Cet usage de Raad puise, sans appel, sa forme dans la production culturelle occidentale (Richter, Boltansky, Morris, Proust, etc.), ainsi que son mode de diffusion dans le champ artistique mondial (Moma, Centre Pompidou, Documenta, Biennale de Venise, etc.).

Alors, immigrant que je suis, comment puis-je faire usage de mon nouvel espace, Montréal? Trouver des histoires, des sujets dans un entourage qui n'a été saisi qu'à travers les images et les cartes, m'était une confrontation ardue. Mon récit de Montréal est vague. Il a été construit en me basant sur des récits (images, cartes, textes, etc.) ressemblant à ceux de tourisme et d'analyse sociologique; un récit d'un récit. Le vécu est remis, est une promesse. Les histoires sont ailleurs. Les nouvelles histoires résistent par leur absence et par l'imposant fardeau des anciennes histoires. En plus, le rouage des détails du quotidien remplaçait, par sa priorité, toute tentative pratique d'intention de recherche ou de trouvaille. Raconter est, en quelque sorte, une construction de l'espace de la ville de Montréal. Cette

<sup>7</sup> *Invisible Culture: After Post-Colonialism?*, n° 13 (printemps), 68 p.  
[http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/Issues-IVC.html](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issues-IVC.html)

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 64.



ville n'existe pas sans mon Liban et vice-versa. Elle n'est ni là ni ailleurs. C'est le cas, aussi, de mon espace d'origine. Ainsi, comment entrer dans cette ville autre sans le commun de mon regard porté sur ces espaces d'origine et d'accueil? Comment mon discours **politique, culturel et autobiographique** tisse-t-il ce commun ?

Entrer en ville, c'est subjectiver les habitudes de la ville; c'est résider, aussi. Trouver un hébergement, faire les assurances médicales, etc. et surtout trouver un emploi. Comment chercher? Il y a un processus standardisé, une manière d'entrer en jeu, un langage dans le *marché du travail*. Entendre des termes, des expressions où l'humain est signe d'un produit et d'une marchandise m'était une nouvelle rencontre directe comme un rite de passage vers le *marché du travail* dans la nouvelle société; *apprendre à se vendre*<sup>9</sup>, *idée vendable*, etc. La traduction littérale de *me vendre* m'était une valeur morale inacceptable et elle l'est toujours. Le verbe « se vendre » est inutilisable dans ma recherche d'emploi. Dire en arabe *abiou nafsî*, qui veut dire *je me vends*, est immoral. La traduction littérale n'intervient, ici, qu'à titre de valeur morale, image complexe du mode de vie de l'espace d'origine, le Liban. Ceci ne veut pas dire que le travailleur et même le citoyen de l'espace d'origine ne sont pas considérés sur le plan du marché comme produit. Par contre, leur comportement révèle l'esprit de la vente de soi aussi bien sur le plan social qu'économique. La question est en matière de la résistance langagière, c'est-à-dire culturelle, qui est une image complexe de la structure sociopolitique, confessionnelle et historique de l'espace originaire. Alors, saisir le langage dans la nouvelle société (Montréal) comme signe de mode de vie sociale et politique m'était indispensable. *Apprendre à se vendre*, cette expression me semble être un des reflets stratégiques comme étant la solution pour s'opposer à la précarité du travail (migration, délocalisation). Les demandeurs d'emploi sont obligés à s'ajuster perpétuellement selon la demande et l'offre de travail. Dans ce contexte, une lecture politique et socioculturelle de l'espace d'accueil m'est inévitable. La question posée en premier lieu est: comment la nouvelle philosophie de la gestion de la société, appelée le néolibéralisme, imprègne-t-elle, ces dernières décennies, le mode de vie et le langage?

En effet, le vécu dans le nouveau monde, relativement paisible et chargé d'une autre histoire conflictuelle, souffre, entre autres, comme maintes sociétés (les États-Unis,

---

<sup>9</sup> *Apprendre à se vendre* est une expression utilisée fréquemment pour désigner l'*automarketing*. Le titre du documentaire de Harun Farokci *Die Bewerbung* (1997, 58 min) qui veut dire littéralement *la candidature* a été traduit en français en *Apprendre à se vendre*. Ce documentaire aborde, entre autres, le sujet du formatage des candidat(e)s refusé(e)s pour l'entretien de recrutement. Ici la traduction d'une langue à une autre s'ajuste et devient plus crue sur le plan thématique.



l'Angleterre, etc.), des effets du cumul de la politique néolibérale dont «le premier principe [...] est que l'économie est un domaine séparé du social, gouvernée par des lois naturelles et universelles que les gouvernements doivent éviter de contrarier.» (Bourdieu, 1999).

Le néo-libéralisme ne m'était pas étranger. Mais, je le concevais comme un essai d'infiltration de l'extérieur dans le monde sous-développé, en particulier le Liban. Il prend la forme d'un envahisseur des terrains fertiles et qui domptent le consommateur du Sud afin de re-consommer les produits consommés au Nord (voitures à titre d'exemple) et trouver un marché pour le «capitalisme industriel<sup>10</sup>».

Lebanon has liberal economic traditions with a market-driven economy that is open and unregulated. This is considered an asset for development from the government's point of view, because it matches the current international trends of neoliberalism and Structural Adjustment Programmes. Regarding the latter, Lebanon does not have to adjust much – it just has to go deeper in the same trend. (Nehmeh, 1998).

Et depuis 1990, les gouvernements libanais sont toujours en négociations avec l'OMC pour y être adhérents. Ils ne considéraient pas que les crises : postguerre, pauvreté, inégalité de genre, centre et périphérie, etc. existaient et ne pourraient pas être confrontés à travers une approche sociétale dirigée (sociopolitique, économique et culturelle) par opposition au marché comme auto-régulateur des crises.

Montréal, une ville comme symbole de résistance culturelle et sociale, n'échappe pas à la philosophie néolibérale, où la précarité du travail et de la culture est causée par la loi de la «lutte du tout contre tout» (Bourdieu, 1999). Le seul moteur de cette lutte est la liberté du marché. «Cette philosophie néo-libérale est aussi un "néo-darwinisme", au sens où, seuls, les plus forts survivraient. Elle exclut toute solidarité à l'égard des "canards boiteux", qu'il s'agisse des entreprises ou des individus.» (Ibid, 1999).

La politique néolibérale crée systématiquement par le biais du «laissez faire» (Béji *et al.*, 2008, p. 10) du marché libre-échange une «*armée de réserve de main-d'œuvre docilisée*<sup>11</sup> [...] Une violence structurelle de chômage» (Bourdieu, 1998, p. 3): embauche avec un contrat pour une période déterminée, travail sur appel et en intérim.

Au Québec, les expériences du refus global, la Révolution tranquille, les mouvements féministes et syndicaux, etc. sont en arrière-plan. L'idéologie néolibérale prend place, au fur

<sup>10</sup> Omar Aktouf dans «Halte au Gâchis» analyse le management américain qui priorise le capitalisme financier plus que le capitalisme industriel. Que ce soit l'un ou l'autre, ils visent à trouver un marché dans le monde.

<sup>11</sup> Le néologisme est fréquent chez Bourdieu. «Docilisée» veut dire rendue docile.



et à mesure, comme le seul choix idéologique de gérer les problèmes sociaux, économiques et culturels. L'expansion de cette idéologie se reproduit à travers des symboles mythiques et se manifeste par l'entremise des ententes internationales (ALENA à titre d'exemples), des mesures du dumping social<sup>12</sup> (la délocalisation) et des politiques de privatisation. Ces symboles mythiques, sous des formes historiques et arbitraires : *liberté individuelle*, *bon marché*, *multiculturalisme*, etc. déguisent la reproduction de sa signification symbolique, qui préserve la légitimation des rapports de forces comme la loi du plus fort. Un des effets de cette politique néolibérale est le produit bon marché.

#### 4.3 Le bon marché

Nouvel arrivant que j'étais. La recherche du travail était une priorité. Minimiser les dépenses de la famille renvoie à la recherche du moins cher. Viser à acheter des produits en rabais, le surplus des gains des vendeurs, se traduit par un gain individuel. Au fur et à mesure, je rencontre avec tangibilité la surconsommation, le gaspillage, le recyclage, le bon marché, l'abondance des rabais, etc. J'étais impressionné par l'image du magasinage. Et j'y suis entré.

Je suis un fragment d'un secteur sociétal qui tombe, sans appel, dans le piège du bon marché. Je consomme à Montréal. Je consomme parce que c'est bon marché, je magasine de nouveau. Je surconsomme parce que je répète. «[J]e refoule parce que je répète, j'oublie parce que je répète.» (Deleuze, 1968, p. 29).

Durant la guerre civile libanaise 1975-1990, surconsommation était une abstraction. Le désir inassouvi d'un chocolat ou d'une boisson gazeuse fraîche était fréquent. L'affaire était une question de survie, manque d'eau, d'électricité, de pain, de téléphone, etc. La consommation excessive! n'a pas pu se répandre qu'après 1990 avec le développement incontournable des chaînes de télévision (LBC, TeleLiban, NewTV, MTV, etc.). L'expansion de la surconsommation relative se répand principalement à Beyrouth et au Mont-Liban<sup>13</sup>. Mais cette surconsommation est incomparable avec celle de L'Amérique du Nord, vu l'énorme différence du pouvoir d'achat des moyennes de revenus.

<sup>12</sup> Didier Marteau, *Enjeux sociaux et concurrence internationale : du dumping social au mieux-disant social*, p. 10. «Le dumping social apparaît, [...], comme une notion aux contours mouvants entre pratiques illégales, concurrence déloyales et moins-disant social».

<sup>13</sup> «According to Central Bank statistics for the first quarter of 2000, Beirut and Mount Lebanon received 81.66% [...] of total credits [of wealth in the banking sector]» (Nehmeh, 2001)



J'achète à Montréal. Je désire m'approprier plus parce que c'est bon marché! Que veut dire cette expression?

Le *bon marché*, expression qui renvoie à un éventail de sens sociétaux, est réduit, dans la vie courante, à la qualification avantageuse de l'achat des marchandises du quotidien. Ici, le bon marché ou «marché avantageux» (Le Petit Robert) signifie un gain individuel, une occasion dans la mesure où on a affaire avec ce dont on a besoin, sans ou avec l'influence des publicités<sup>14</sup>. Mais, le bon marché, dans notre société et dans la plupart du temps, va de pair avec la publicité et le média. Dire publicité et média, c'est parler des stratégies jouant sur la psychologie comportementale sociale des groupes et même des sous-groupes, pour augmenter l'achat du produit. Ceci veut dire qu'on achète, pour de bon, en dépit de nos besoins naturels beaucoup de marchandises à bas prix; on surconsomme.

Magasiner est une activité qui fait partie du mode de vie et est probablement un des phénomènes de compensation comme réaction de défense face au stress social, à l'insécurité du travail, en général. En face de cette insécurité réelle, le mécanisme du néolibéralisme — le *libérer le marché* de toute contrainte, le mythe de récompense — se développe comme le *bon marché*. Un idéal inaccessible. Du fait qu'on achète trop de produits à bas prix, le *bon marché* perd son sens dans la mesure où le produit acheté est un surplus, n'est pas nécessaire et est stocké.

La fragmentation sectorielle de la société, l'individualisme vont de pair avec la fétichisation extrême des produits culturels et fonctionnels. Dire bon marché c'est l'équivalent de «faire un gain» de l'instant présent, et par un glissement de sens que je fais, il devient l'équivalent du signe *Made In China*<sup>15</sup>. De même que, le *Made in China* évoque, à son tour, le *bon marché*. La question ici, ne se rapporte à l'espace chinois parce que le produit *bon marché* perd son sens en Chine. Il prend sens du fait qu'il soit déplacé vers l'extérieur de la Chine, dans l'espace de consommation. Ainsi, est-il une qualification d'une valeur d'échange de la marchandise entre des pays dont la différence et le déséquilibre sont énormes sur les plans de mode et de condition de travail, de pouvoir d'achat, des revenus, de management-financier, des politiques économiques et historiques. Le sujet est évoqué selon un point de vue hors la Chine. Il n'est pas l'objet d'une analyse des effets positifs dans l'histoire de

<sup>14</sup> Durant la période de la guerre civile libanaise, la publicité ne pouvait pas fonctionner. Si on exclut les effets des rumeurs, les besoins étaient plus naturels, par opposition aux besoins fabriqués par la publicité.

<sup>15</sup> Je pourrais faire d'autres associations entre le bon marché et des fournisseurs comme *Made in India*, *Made in Pakistan*, etc. Mais je me limite à *Made in China* comme étant mon sujet, d'une part, et comme étant signe du produit le plus proliférant dans le marché, d'autre part.



l'économie chinoise. Alors, pourquoi ce rapport existe-t-il entre le produit fabriqué en Chine et le bon marché?

L'entrée du produit chinois dans le marché mondial rappelle celui du japonais, dix ans après la Deuxième Guerre mondiale, comme marchandise à prix avantageux et de mauvaise qualité. Il paraît que la démarche de l'expansion du produit chinois subit le même sort que celui du japonais en matière de qualité; basse qualité du produit, qualité moyenne, jusqu'à la haute qualité dans des secteurs spécifiques. Par contre et à l'heure actuelle, le prix du produit chinois reste très avantageux par rapport à celui du japonais, et même des autres pays industrialisés (Allemagne, Suède, États-Unis, etc.). Aussi, la différence est que le produit chinois envahit largement tous les secteurs industriels mondiaux (même l'industrie lourde et la technologie de pointe) à un prix très compétitif. Dans cette lignée, la Chine peut être qualifiée comme l'usine du monde. Ce qui m'intéresse le plus c'est le *Made in China* comme une présence énorme – dans la vie quotidienne – du produit fabriqué en Chine et à prix modique, et comme une conséquence de la politique néolibérale mondiale (G8 et G20).

En effet, l'association entre le *bon marché* et le *Made in China* est réelle dans la mesure où le discours sociopolitique isole le consommateur individuel de la production collective. L'individu profite du bas prix malgré la baisse de la production collective dans la société et la délocalisation de mains d'œuvre. Cela signifie que le collectif est atomisé, et que le regard de l'individu sur le profit revient à lui-même seul; l'individu croit faire un gain dans l'immédiat quand il achète un produit fabriqué en Chine, que ce soit un produit de marque ou non, de bonne ou de mauvaise qualité<sup>16</sup>. En revanche, cette association est virtuelle si on considère que le mythe du *bon marché* est un déguisement de la *liberté du marché*, dans la mesure où cette dernière aboutit à une stratégie inévitable de la délocalisation industrielle vers l'étranger pour augmenter la plus-value dans la valeur d'échange (textiles, ordinateurs, chaussures, jouets, etc.), et du dumping social (coût médiocre de mains-d'œuvre, condition de travail inéquitable, etc.<sup>17</sup>). La conséquence locale est que les riches deviennent plus riches et que la pauvreté croît. *Made in China* serait signe de manque et de précarité de travail industriel, de licenciement, et de problèmes sociaux dérivés. Donc, il s'oppose au profit du groupe et de l'individu, c'est-à-dire au *bon marché*. Ce dernier s'associe par la suite à la perte sociale à

<sup>16</sup>Toutefois l'individu n'a pas le choix que d'acheter ce qui est dans le marché; les produits de marque ou pas, qui sont fabriqués ailleurs et à très bon marché, remplissent quasiment tout le marché local.

<sup>17</sup> Dans un article de *China Internet Information Center* intitulé *Made in China: comment la Chine a émergé dans l'économie mondiale*, on cite que « le géant américain Wal-Mart a acquis 10 milliards de dollars de biens en Chine en 2002. Boeing produit également ses pièces détachées à Xi'an, Chengdu et Shenyang. » <http://french.china.org.cn/french/159515.htm>.



court et à long terme. Ainsi le *Made In China* s'unit-il aux crises. Sur le plan sémiologique, il devient un signe paradoxal de profit et de perte.

Le «label» *Made in China* a été initié depuis les années soixante-dix<sup>18</sup>. L'entrée du produit fabriqué en Chine dans le marché contemporain mondial a commencé depuis quelques décennies. Il était aux alentours comme un produit très bon marché sans soulever des problématiques économiques en ce qui concerne sa présence. Depuis les années 1990, cette présence a changé de contenu et de forme sur les plans quantitatif et qualitatif. Elle n'était pas aussi proliférante que jamais; je me déplace et mon pantalon que je porte est fait en Chine. Aussi, mon portable est fait en Chine. Mes assiettes. Mes cahiers. Mes chemises. Mes outils. Les jouets de mon fils. Cette omniprésence crée un sentiment ambivalent sur le plan éthique de mon existence comme consommateur de ce que je ne produis pas, et sur le plan éthique des effets socioculturels de cette économie mondiale à laquelle je suis soumis, participant et non décidant. Mais moi, j'ai décidé à faire usage de la toile (20X25 cm) fabriquée en Chine laquelle s'avère l'élément plastique principale dans mes gestes artistiques.

J'ai découvert la toile objet à bon marché par hasard. En 2003, afin d'initier mon fils âgé de deux ans, à la peinture, je lui donnais des papiers tout usage pour le coloriage, jusqu'à ce que j'ai trouvé, chez Dollarama<sup>19</sup>, les toiles, tendue sur châssis de 20X25 cm, à un dollar l'unité. Mon fils trop jeune chiffonnait sur les toiles en utilisant les pinceaux et l'acrylique, encore fabriqués en Chine et achetés chez Dollarama. Un acte de gaspillage me paraît dans cet usage. Malgré que cet acte ne soit pas du vrai gâchage, un sentiment de dérangement me suivait. Probablement, ce sentiment est causé par l'absurdité de l'indifférence du consommateur et l'inquiétude des pauvres producteurs, de même que le luxe de l'usage de la toile par mon enfant de 2 ans et le minimum du matériel pédagogique consacré aux enfants de ces mêmes producteurs.

Moi aussi, comme mon enfant, j'avais accès à la peinture du fait qu'il existait des peintres dans ma famille maternelle. Ce matériel pédagogique, l'équivalent des livres pour la famille, était cher par rapport au revenu. Il était sacré, respecté, donc il ne faut pas le galvauder.

<sup>18</sup> Ibid. On cite que «*“Made in China”* est un label qui a été initié dans le delta de la Rivière des Perles, la province du Fujian et autres provinces et régions côtières dans les années 1970 et 1980. Au début, les vêtements, les chaussures et les chapeaux étaient les principaux produits manufacturés dans des usines de grosse production avec une main d'œuvre très bon marché.»

<sup>19</sup> Dollarama une chaîne de magasins au Canada qui vendent des produits fabriqués en Chine à un prix modique et imbattable sur le plan concurrentiel du marché.



Mais cette accessibilité aux matériaux de la peinture n'était pas si évidente durant la jeunesse. Je me rappelle que j'utilisais de différents supports récupérés de rebuts des magasins (cartons, morceaux de bois mazonite, etc.) et je couvrais leurs surfaces avec de l'ail<sup>20</sup> comme enduit de base pour faire de la peinture. Présentement, l'appropriation du matériel du support pictural (la toile) rendu plus aisée, en opposition avec la difficulté de l'accessibilité à ce même matériel, crée un sentiment d'ambivalence chez moi: la séduction et la culpabilité; une toile à un prix modique, mon bagage historique et culturel. Combien des mains ont travaillé pour que mon fils chiffonne sur les toiles, l'une après l'autre?

En 2005, j'ai vissé six de ces toiles de sorte à avoir une plus grande surface de peinture. Résultat, une toile de 50X60 cm, formée de six petites toiles, accrochée au mur et intitulée plus tard *Made in China* (figure 4.1). Je n'ai pas pu peindre là-dessus probablement pour deux raisons. La première est que je ne pratique plus la peinture et le processus disciplinaire de celle-ci ne m'est plus convaincant. La deuxième est que la toile était, par sa présence, très connotative et chargée d'histoires personnelles. Cette même année j'ai exposé l'oeuvre *Made In China*, non signée, dans une galerie et elle a été vendue. Le nouveau propriétaire de cette oeuvre, qui a payé 100 \$, est retourné un mois plus tard à la galerie pour que je la lui signe. L'oeuvre effectivement m'a coûté 6 \$ (si on simplifie le calcul et on réduit le prix de la matérialité de l'oeuvre au prix de 6 toiles composant l'oeuvre). Le nouveau propriétaire, une galeriste, était perplexe de son investissement! Puisque l'oeuvre n'est pas signée, donc elle n'est pas unique. Il s'ensuit que n'importe qui pourrait faire cette oeuvre. Cela dit, la galeriste a acheté une idée et n'a pas la preuve de son appropriation; ce qu'il l'a amenée à demander une signature<sup>21</sup>. Son geste imprévu soulève — en plus de la connotation de la toile et le titre de l'oeuvre — la question du déséquilibre absurde de la valeur de l'échange (artiste et producteur de toiles) et la plus-value.

C'est ainsi que la toile 20X25 cm fabriquée en Chine prend place comme élément/objet plastique dans ma pratique; la connotation de ce dernier oscille entre, d'une part, la marchandise comme le potentiel d'une valeur d'échange et d'usage, et d'autre part, le lieu métaphorique d'un espace du cadrage, dans le sens large du terme.

<sup>20</sup> Durant mes études à l'Institut des beaux-arts à l'Université Libanaise, un professeur de technologie m'a raconté que Van Gogh quand il n'avait pas d'argent utilisait l'ail comme enduit de couverture du support pictural.

<sup>21</sup> J'ai écrit mon nom sur le dos de l'oeuvre. J'ai fait un don à la galerie les 60 % qui m'ont resté du prix de l'oeuvre.



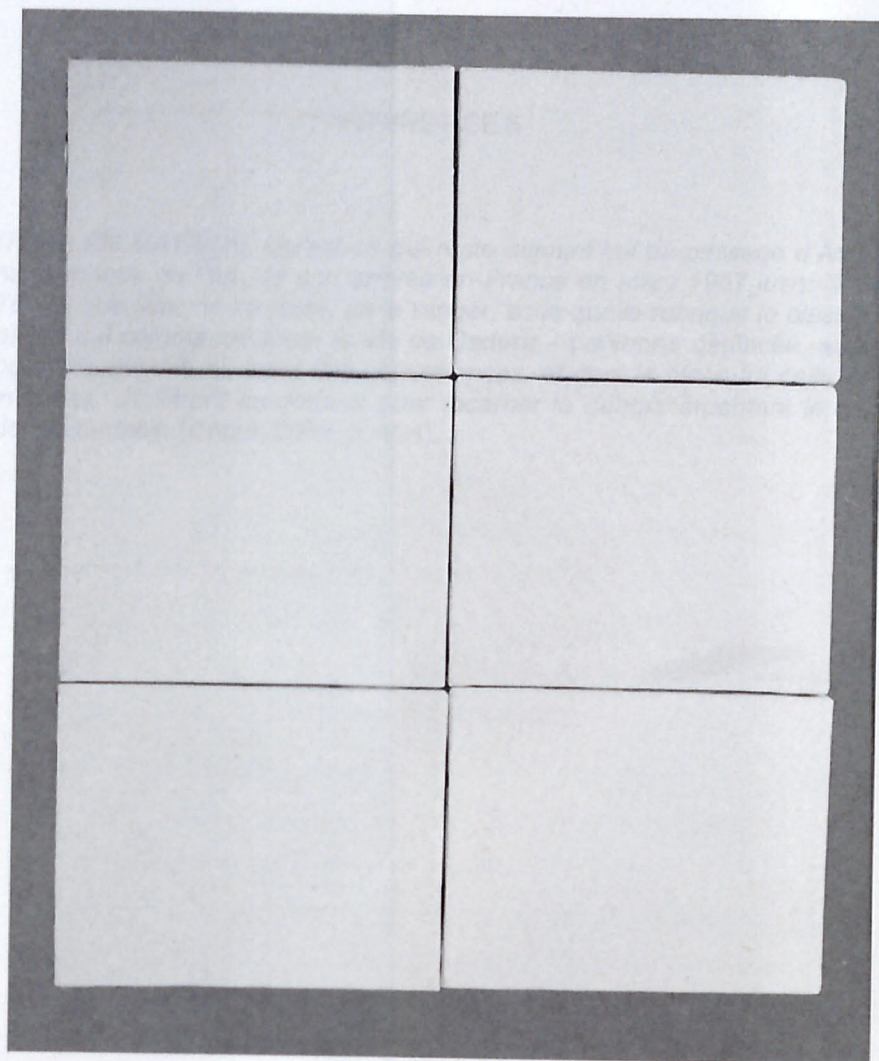


Figure 4.1 Reproduction de *Made in China*, 2005. 50X60 cm. Six toiles tendues sur châssis 20X25 cm chacune.



## CHAPITRE V

### INTERSTICE 5

*ENTRÉE EN MATIÈRE. Qu'est-ce qui reste aujourd'hui du passage d'André Cadere dans le monde de l'art, de son arrivée en France en mars 1967 jusqu'à sa mort en 1978? Et que faire de ce reste, où le ranger, sous quelle rubrique le classer? C'est la question qui commande toute la vie de Cadere – personne déplacée, au sens de la géographie comme au sens des convenances, et dont la place fut celle de celui qui n'en a pas, s'infiltrant au-dedans pour incarner le dehors arpentant le dehors pour parler du dedans. (Criqui, 2002, p. 124).*



## CHAPITRE VI

### CIRCULATION, RECIRCULATION ET POSTPRODUCTION

Je prends un livre et je commence à lire la conclusion. Je lis une note au bas de la page. Je cherche la référence en lien avec la note au bas de la page. Je vais à la bibliothèque. Je trouve le livre. Je retourne chez moi. Je dépose le livre sur la table tout près d'une petite toile vierge. J'ouvre la page de la table des matières. J'ouvre un autre livre que j'ai. J'en lis l'introduction. Je m'attarde à une citation : «[l'] inconvénient de la "recherche", c'est qu'à force de chercher il arrive qu'on trouve... ce qu'on ne cherchait pas» (Genette, 1982, p 8). Cette citation est loin de refléter le contenu du livre de Genette : *Palimpseste*. Ici, la fameuse phrase de Picasso saute aux yeux «je ne cherche pas, je trouve». Deux citations, deux tactiques, différentes par leur intention et par leur processus, se rejoignent dans le résultat de la surprise, de la coïncidence, de la présence dans l'espace.

Une fois, en avril 2007, j'étais au musée d'art contemporain de Montréal. J'ai visité la librairie et j'ai demandé l'essai qui traite le sujet de l'*Esthétique relationnel*. Je ne connaissais pas l'auteur de cet essai, Nicolas Bourriaud. Le livre en question était épuisé. Alors, j'ai acheté deux autres livres : *Postproduction* du même auteur et un autre sur l'art contextuel d'Ardenne. En rentrant chez moi, j'ai déposé les deux livres sur une table au salon. J'ai feuilleté le livre sur l'art contextuel, j'ai lu diagonalement et puis je l'ai déposé dans ma bibliothèque. J'ai ouvert le second livre *Postproduction*. J'ai lu toute l'introduction d'une dizaine de pages et puis...

Une autre fois, en juillet 2009, j'étais à la recherche de l'historique ou de l'arborescence de la notion de la *postproduction*. Faire une digression est très fréquent durant mes lectures et dans ma pratique aussi. Je vagabonde dans les textes. Je cherche *Le sens pratique* de Bourdieu. J'utilise le nouveau logiciel de recherche de la bibliothèque de l'UQÀM et je passe pour l'emprunter. Je ne le trouve pas. Je refais la même chose une deuxième fois, mais en vain. Une troisième fois, la recherche demeure inutile. Je demande l'aide des bibliothécaires. Une demi-heure de recherche : historique des prêts de ce livre, recherche sur les étagères, possibilité de mauvais endroit de classement, etc., mais en vain. Impossibilité de repérer le livre si un usager l'a rangé dans un endroit quelconque. Dans ce dernier cas, le livre est là



dans la bibliothèque. Il a été transporté d'un lieu à un autre non nommé, hors système, hors cadre. Il est présent et absent. Il est dans un lieu interstitiel à découvrir, à trouver.

Saisir une idée sans trembler pour ne pas l'échapper durant mes déplacements est une enquête dans un espace à construire. Je déplace le mot, la phrase, la citation, le concept, le rouage d'un système. Plutôt, je travaille - j'hésite - pour comprendre, pour tisser, pour faire des transferts, pour juxtaposer... Alors, je lis. Sur l'Internet, je lis les nouvelles quotidiennement en moyenne d'une heure. Je sauvegarde, par peur de perdre ou pour un retour ultérieur, des articles des quotidiens, surtout des images autour de la guerre et la postguerre. J'analyse, je compose et je construis mon récit de l'espace : Montréal, Liban... Le monde. Mes gestes artistiques et mes lectures (essai, littérature, article, nouvelle, statistique, faits divers, bande-annonce) s'emboîtent et se défont à la fois autour de l'inquiétude de la forme de ma propre présence dans la société; corps sociopolitique et culturel. Corps en mouvement. Corps qui se déplace et transporte son corps et autre chose dans un espace à configurer. Corps dont l'habitus est une structure molle et reproduit l'économie symbolique par une pratique d'usage. Une pratique évoque une expérience « si on entend par expérience, la corrélation, dans une culture, entre domaines du savoir, types de normativité et formes de subjectivité. » (Foucault, 1984, p. 10). Ce qui est intéressant, pour moi, c'est l'opération de transfert entre l'expérience propre et commune, l'expérience de la socialisation et celle de la transgression; le passage, le déplacement, la circulation, la course, la marche, le transfert, la traduction, les codes, les règles, etc. Toutes ces opérations sont des « opérations des usagers » (de Certeau, 1980, p. xxxv) de l'espace et de son contenu. Je suis un usager et « [...] l'usage est un acte de micro-piratage, le degré zéro de la postproduction<sup>1</sup> » (Bourriaud, 2003, p. 18).

Est-il possible que je puisse éviter « les jeux de la parataxe<sup>2</sup> » ? J'essaierai dans ce qui suit de déchiffrer le concept de la postproduction et de m'en situer par le biais de ma pratique.

---

<sup>1</sup> Piratage terme utilisé surtout dans le réseau Internet qui veut dire, selon le petit Robert, « reproduire (une œuvre) sans payer de droits d'auteur ». En parlant de l'usage du produit, Bourriaud désigne par micro-piratage une sorte de détournement et de trahison du concept de ce même produit.

<sup>2</sup> François Cusset, *Étudiants et usagers, les jeux de la parataxe* in *French Theory*, p. 234-235. « Tout renvoie à la parataxe, ce procédé littéraire de l'énumération spasmodique, de la juxtaposition elliptique, sans lien, comme étant ce qu'ont en commun la logique théoriste et le cours de littérature aux États-Unis – et qui expliquerait donc les bonheurs de leur rencontre. »



## 6.1 Postproduction

Terme qui signifie selon le Petit Robert «phase de la production (d'un film) postérieure à la fin du tournage (montage, postsynchronisation, etc.)». Cette phase est une activité liée à la production secondaire. Nicolas Bourriaud dans son essai, *Postproduction*, élargit la signification du terme et le tend vers un concept pour qualifier, en gros, la pratique artistique contemporaine. Il a publié ce livre, diffusé un peu partout dans le monde, il y a environ dix ans. Ses concepts de «postproduction» et «esthétique relationnelle» sont utilisés comme références et aussi ont été critiqués et discutés par maintes écrivains (Historiens d'art, critiques d'art<sup>3</sup>). Alors, il est pertinent que je m'attarde, avec un peu plus de détails, sur son concept de postproduction — sans analyser tout son essai — et sur celui de l'usage comme arborescence du concept sujet. Cela devrait m'aider à me situer de ce concept, à l'adapter, à le détourner : à faire un «micro-piratage» ! durant l'usage de ce même concept.

Au début de son essai, Bourriaud ne définit pas clairement et directement son concept. Au fur et à mesure, il le construit par des exemples de pratique artistique et le «brouille» en même temps. En effet, *Postproduction* est constitué de 93 pages où le terme «postproduction» comme nouveau concept a été cité 13 fois, si on exclut le titre du livre et celui d'une partie. Dans aucune fois ce terme n'a été défini directement dans sa nouvelle signification<sup>4</sup>. En outre, dès la première page de l'introduction, Bourriaud nomme la pratique croissante des artistes des années quatre-vingt-dix qui «interprète[nt], reproduise[nt], ré-expose[nt] ou utilise[nt] des œuvres réalisées par d'autres, ou des produits culturels disponibles», comme «art de postproduction». Il nomme cette pratique en se basant sur la définition de la postproduction en cinéma, télévision et vidéo. Par suite, il annonce les effets de cette forme de pratique qui démultiplie «l'offre culturelle» et rétablit la dialectique consommation/production dans le discours traditionnel. Pour déterminer le périmètre et la zone de son concept, il cite des types de postproduction<sup>5</sup> pour discerner les spécificités de ce concept. D'ailleurs, les autres quatre parties ne sont que justification et développement du concept, avec de multiples exemples de pratiques artistiques, mettant l'accent sur l'acte et la

<sup>3</sup> Voir le forum de discussion du Palais de Tokyo; [www.palaisdetokyo.com/forum/viewtopic.php?t=806](http://www.palaisdetokyo.com/forum/viewtopic.php?t=806).

<sup>4</sup> La plupart du temps le mot «postproduction» est complément du nom et pas sujet : «art de la postproduction» p.5 ; «typologie de la postproduction» p. 6 ; «artistes de la postproduction» p. 3, 40, 41 et 42 ; «pratiques de postproductions» p. 5 et 74 ; etc. Cela reflète son approche d'extraire et de construire son concept de la pratique artistique, ce qui l'amène à disperser la définition de la postproduction dans tout le livre.

<sup>5</sup> «Reprogrammer des oeuvres existantes». «Habiter des styles et des formes historisés». «Faire usages des images». «Utiliser la société comme un répertoire de formes». «Investir la mode, les médias». p. 6-7.



forme de l'usage. Cette démarche euristique et justifiée par des exemples n'empêche pas l'enchevêtrement de ces types de postproduction, que ce soit sur le plan des pratiques des exemples cités ou sur le plan des classements de types ; «Faire usage des images» se confond en partie avec «Investir la mode, les médias». De ces types de postproduction, il y en a qui peuvent être significatifs en général dans l'histoire de l'art (espace-temps spécifique) : «Habiter des styles et des formes historisés». Ce qui fait que ce concept peut s'étendre dans l'histoire par le truchement des zones «brouillées» de la définition élaborée. J'utilise le terme «brouillé» pour exprimer le manque de discernement clair de la singularité historique de «l'art de la postproduction». Certes, l'«appropriation est [...] le premier stade de la postproduction [et] le procédé de l'appropriation plante ses racines dans l'Histoire» (Bourriaud, 2003, p. 19). Cela veut dire que la postproduction plante aussi ses bases dans l'Histoire. Par contre, Bourriaud évoque la contemporanéité du concept, il écrit : l'«art n'est-il pas, selon les mots de Marcel Duchamp, "un jeu entre tous les hommes de toutes les époques" ? La postproduction est la forme contemporaine de ce jeu» (de Certeau, 1990, p.11). Ici, le paradoxe du «contour» de la postproduction est évident : c'est l'aspect historique (le contemporain) et l'Histoire (toutes les époques). C'est dans ce sens que je parle du brouillage de concept. D'ailleurs, je peux faire un répertoire des définitions de Bourriaud pour délimiter la postproduction. Mais je ne m'y attarde pas, je choisis ce qui m'intéresse et me convient. J'utilise le même terme que celui de Bourriaud (postproduction) et qui n'est pas, bien entendu, le sien. Alors, j'adopte le paradoxe du concept que j'ai cité ci-dessus, et je le reformule comme une relation entre la contemporanéité du concept et le rapport atemporel de ce dernier avec la dialectique consommation-production (cette dialectique appartient à tous les temps et est en rapport avec le **travail**). Je dirais, aussi, que la postproduction est l'acte «[d'invention] des protocoles d'usage pour les modes de représentation et les structures formelles existantes» (Bourriaud, 2003, p. 10).

Bourriaud explique que la postproduction a affaire au travail à partir d'un « produit de travail <sup>6</sup> » (fonctionnel ou culturel). La nuance de la postproduction diffère, comme catégorie, de la dialectique production-consommation, même si elle fait partie de cette dernière. Car, la postproduction est aussi caractéristique de l'usage du capital culturel dans l'économie symbolique. Spécifiquement, elle est acte de consommation des produits finis culturo-sociaux (système, sous-système, image, idée, stratégie de management, etc.). Le terme, «postproducteur» (*Ibid.*, p. 19 et 86.), utilisé par Bourriaud caractérise une «zone d'activité»

---

<sup>6</sup> Bourriaud, en se référant à Karl Marx, entend par « " produit de travail " c'est-à-dire le *capital* , un mélange de labour et d'instruments de production».



humaine, une «attitude» et n'est autre que l'usager ou le consommateur<sup>7</sup>. Son utilisation met l'accent sur l'importance historique du mode de consommation et, certainement, du mode de production contemporaine : «Les artistes "postproducteurs" sont les ouvriers qualifiés de [l']appropriation culturelle [en art visuel]» (*Ibid.*, p. 16). Ces artistes producteurs sont des «postproducteurs» car ils puisent leur matière formelle et conceptuelle dans le capital culturel (mode de production, processus créatif, concept, style, produit actuel, image, etc.). Les dérivés du mot «postproduction» comme «post-producteur», «post-produire», «post-produit» ne s'opposent pas à ceux des termes «produire» ou «consommer», mais ils ne les contiennent pas non plus. En outre, mon usage du mot postproduction et ses dérivés enchevêtrent sa signification avec celle de la consommation et de la production. Ceci est dû principalement au glissement des sens que je fais durant l'usage des mots.

Je pars du constat que ma pratique est une postproduction en considérant que cette dernière — à titre restreint par rapport à la conceptualisation de Bourriaud — est une réutilisation de la production culturelle symbolique et matérielle existante, et aussi une élaboration du processus ou du «protocole» d'usage. D'ailleurs, Bourriaud admet que *Postproduction* est une prolongation de son livre sur *Esthétique relationnelle*. Dans l'introduction du livre *Postproduction* Bourriaud justifie que «[les] deux [livres] prennent comme point de départ l'espace mental mutant qu'ouvre pour la pensée le réseau Internet». Il poursuit en comparant les deux concepts:

[e]sthétique *relationnelle* traitait du versant convivial et interactif de cette révolution [réseau de l'information Internet...], tandis que *Postproduction* appréhende les formes de savoir générées par l'apparition du réseau : en un mot, comment s'orienter dans le chaos culturel et comment en déduire de nouveaux modes de production. (*Ibid.*, p. 6)

Ce que je n'admets pas dans ma pratique de postproduction c'est ce rapport restreint entre l'usage des produits culturels existants comme mode de production et la «révolution» du réseau de l'information Internet. Cela n'empêche pas que ce réseau affecte le mode de production, mais ne le justifie pas. Ainsi, le «chaos culturel» — à définir et à justifier — est présenté comme la seule source de postproduction. À mon avis, la postproduction est question d'ancrage et d'enracinement, d'un côté, dans l'histoire, et d'un autre côté, dans le monde actuel. Autrement dit, c'est évoquer, entre autres, le problème de la mémorisation et de l'effacement, un problème qui veut dire l'historisation et l'usage du produit historique et contemporain. Puisque Bourriaud lie étroitement *Postproduction* et *Esthétique relationnelle*,

<sup>7</sup> Bourriaud fait une équivalence entre l'usage et la consommation comme Michel de Certeau, in *L'invention du quotidien, 1- arts de faire*, p. 52-57.



un autre point discutable peut être soulevé sur l'*Esthétique relationnelle* à laquelle ma pratique ne se lie pas que dans la mesure où la participation de l'utilisateur est considérée, à la fois, comme consommation et production. Mais, l'*Esthétique relationnelle* — nommée par Lakel et Trémeau de la «pastorale<sup>8</sup>» — crée, selon Bourriaud, un «interstice social», une «micro-utopie», un lieu de «convivialité» et de «socialité<sup>9</sup>» vu leur absence dans la société capitaliste.

[Bourriaud's] realised utopianism echoes with the commodified friendship of customer services. For all his claims to the novelty of the idea of relational aesthetics, it is a reapplication of Romanticism. [...] *Postproduction's* melancholic and atavistic appeals to the original market-form are symptomatic of the typical ideologies of romantic anti-capitalism. (Stewart, 2007, p. 379).

Ce point de vue sur l'*Esthétique relationnelle*, comme romantisme anticapitaliste, n'est pas dans le sens de la fuite et du refoulement de la réalité, mais plutôt il évoque l'idée de la création d'un lieu comme un exemple idéal et nostalgique (communauté de liberté, de convivialité, etc.) se contrastant avec la réalité sociale. Ce qui n'est pas le cas dans mes œuvres, où la postproduction est à la fois critique et paradoxale. Elle critique la forme de la présence socioculturelle de l'individu et la nouvelle idéologie néolibérale. Par contre, elle est paradoxale, car elle crée un lieu reproduit du geste quotidien, où on participe sans appel (par l'achat des toiles, par la répétition de l'acte d'achat, etc.) à la subjectivation de cette philosophie néolibérale et à la légitimation de la forme de la présence socioculturelle existante. Mais aussi, elle laisse un espace de liberté à cette subjectivation de l'usage comme un acte de pouvoir individuel et certainement collectif. Dans ce sens, la postproduction dans ma pratique paraît comme un geste critique social et paradoxal par opposition à la «critique romantique». Pour me différencier de la théorie de Bourriaud, je préfère doter ma stratégie de postproduction d'un art de post-usage (ou post-consommation) plutôt que d'esthétique relationnelle, dans le sens où l'après usage d'une proposition, dans un cadre performatif, est élément constitutif de l'œuvre. Post-usage met l'accent sur

<sup>8</sup> Amer Lakel et Tristan Trémeau, *Le tournant pastoral de l'art contemporain*, p.1 et 7. On analyse l'aspect pastoral de la pratique postmoderne et on explique que « [la] pastorale est au départ un genre artistique qui exalte les vertus de la vie rustique, en la figure du berger, du pauvre hère, de l'idiot ou de l'amant désolé, dans un milieu campagnard, donc supposé plus proche de la "vie commune" et de l'état de nature. ». On poursuit: « [selon] la rhétorique de la pastorale, l'exclu doit révéler, depuis sa marginalité et son extranéité même, ce qu'est la communauté et ce qui la constitue. La comparution et l'exposition de l'exclu sont censées réactiver le pouvoir révélateur, à l'adresse de la communauté, de l'homme dénudé et christique. La logique n'est pas nouvelle, simplement nous la croyions dépassée parce que tellement liée au christianisme et au paradigme humaniste. »

<sup>9</sup> Termes utilisés par Bourriaud dans *Esthétique relationnelle*, p. 16, 30, 31, 60, etc. et *Postproduction*, p. 6, 43, etc.



l'ouverture de la chaîne d'actions de la postproduction dans la meure où la valeur d'usage se réverbère comme un écho hors cadre performatif.

La postproduction est à l'évidence un usage, la réciprocité n'est pas nécessairement vraie. La postproduction est une production mais le contraire n'est pas toujours vrai; cela va de soi que l'usage est une production. J'ai emprunté le terme «usage», en premier lieu, de Marx qui fait une équivalence entre consommation et usage en analysant la valeur d'usage<sup>10</sup>. C'est pour cela j'ai qualifié tous les visiteurs de la galerie, les performeurs incluant moi-même, comme des «usagers». Cela donne aussi un nouveau statut commun aux producteurs et aux consommateurs; une sorte de collectivité informelle: l'usager. Stephen Wright s'intéresse aux usages et aux usagers de l'art<sup>11</sup>. Il oppose ce qu'il nomme le régime des usagers à celui des expertises<sup>12</sup>. Il me semble que cette catégorisation est assez radicale. Wright décrit que les usagers sont des consommateurs actifs (par opposition aux passifs) et que:

[la] notion d'usage casse les oppositions binaires entre auteurs et spectateurs, production et réception, propriétaires et producteurs, éditeurs et lecteurs ; car il se réfère à une catégorie de personnes qui utilisent l'art dans leur vie, et dont la contre-expertise découle de cette forme relationnelle particulière appelée valeur d'usage. [...] comme dans [...] les associations de quartier — les usagers de l'art font directement l'expérience de la valeur d'usage de l'art.<sup>13</sup>

Cette notion d'usage englobe la catégorie des usagers comme un ensemble homogène où l'art est consommé sur le champ et dans l'immédiat et où l'expertise ne prend pas place. Il me semble ici que c'est une question de pouvoir de la création des règles de jeu dans champ artistique. C'est aussi un déplacement de ce pouvoir d'un lieu, d'un champ à un autre. Cela n'empêche pas et n'élimine pas la présence et la formation d'expertises («des ouvriers qualifiés») au sein du régime des usagers. On revient à la question de la limite territoriale du

<sup>10</sup> Karl Marx, «La marchandise» in *Le capitale*, p. 341. La valeur d'usage est expliquée du point de vue qualitatif de la chose utilisée; «[l']utilité d'une chose fait de cette chose une valeur d'usage. [...] Les valeurs d'usage ne se réalisent que dans l'usage ou la consommation».

<sup>11</sup> Stephen Wright, «Usagers et usages de l'art : la fin de la culture de l'expertise». *Livraison, revue d'art contemporain*, p. 178. «Je crois fermement que la notion d'usage est une catégorie extrêmement pertinente de relation et de subjectivité politique en ce qui concerne les pratiques contemporaines liées à l'art et [à] l'architecture conceptuelle et physique des lieux vers lesquels ses usagers convergent.».

<sup>12</sup> Dans une communication personnelle par courriel le 21 juin 2009, Stephen Wright explique que «[la] distinction conceptuelle est nette [entre usagers et experts], bien qu'en pratique nous avons affaire aux superpositions de ces deux ontologies. En termes de vocabulaire, il me semble que les substantifs collectifs anglais, spectatorship et usership, clarifient plus décisivement les deux régimes, en évoquant des métadispositifs [le spectacle] et non pas des agents eux-mêmes.».

<sup>13</sup> *Op. cit.*, Stephen Wright, p. 33.



cadre d'exposition, du mode de production et de consommation; Wright parle d'une activité hors cadre avec des compétences artistiques. Il évoque cette pratique dans une logique d'un «art sans œuvre, sans artiste, et sans public» où toute la structure du régime «spectatorial» est défaite (comme la pratique hors cadre artistique : the Yes Man, bureau d'études). Ici le pouvoir de l'usager délimite cet art, s'il n'a pas besoin de l'art, ce dernier devient inutile et sa valeur d'usage sera nulle. Donc, le produit culturel perd son sens du fait qu'il n'est pas consommé ; il n'est pas question d'exposition que ce soit dans un cadre institutionnel ou non, plutôt il est question d'usage et du statut «des ouvriers qualifiés», des historiens, des critiques, des commissaires ou concepteurs, etc. En revanche, ce qui m'attire ce sont les questionnements qui s'articulent, autour de la postproduction, sur l'usage, sur le territoire du cadre et sur le pouvoir. En plus, ce qui est intéressant c'est qu'en matière de consommation de l'art, l'usager élargit son pouvoir et son terrain d'intervention. Désormais, il négocie, refuse, propose, interprète et construit. Sa nouvelle fonction affecte la fonction du dispositif et du «métadispositif» du cadre artistique, incluant l'artiste.

D'ailleurs, Bourriaud parle de la pratique qui brouille l'espace entre consommation et production<sup>14</sup> depuis le Ready-made de Duchamp. Au lieu de brouillage, je préfère parler d'une nouvelle forme de liaison, d'articulation, afin de s'opposer à la fois à la segmentation et à la confusion de l'interrelation dialectique consommateur-producteur. Cette segmentation est, d'une part, l'image de la division radicale du travail et, d'autre part, l'abolition du caractère contradictoire du travail humain. Selon Bourriaud, Marcel Duchamp établit une équivalence entre choisir et fabriquer. Il établit aussi, par le biais du déplacement d'un objet, un nouveau lien, un rapport entre l'espace du cadrage et celui du hors cadre. Cette stratégie de déplacement, de décontextualisation de l'objet du quotidien, soulève les questions sur le processus du travail artistique, le lieu et le mode de production, l'identité du producteur, et le régime du cadrage. Marcel Duchamp a ouvert le champ d'intérêt à tous les stades du processus de travail artistique qui peut contenir tout un éventail de chaîne d'actions et de pensées; chercher, trier et sélectionner, décider et choisir, trouver, s'approprier, déplacer, transporter, tisser, rédiger, construire, déconstruire, configurer, former, exposer, donner, cadrer, décadrer, etc.

Je m'attarde à l'action du déplacement et de recirculation – comme stratégie – des objets, des actes du quotidien ou du rituel institutionnel. Cette stratégie est axiale dans ma

---

<sup>14</sup> «[A]bolir la distinction traditionnelle entre production et consommation.» p. 5. «[L]'interstice qui sépare la production et la consommation rétrécit de jour en jour.» p. 35.



recherche pratique. Je considère que ma pratique est une postproduction, dans le sens où le déplacement des objets et du corps prend forme dans le glissement d'idées, de stratégie et dans la chaîne de producteurs, spécifiquement le transporteur (migrateur, déménageur, etc.). Dans ce cas, la forme du déplacement, que prennent mes productions, est une postproduction. Quelles sont ces formes? Quels sont le mode de production et le résultat de ce mode?

## 6.2 Poster la Toile

Comment communiquer sans proximité durant la guerre civile libanaise, où les régions, les villes, les villages, les quartiers sont fragmentés par des lignes de démarcation floues, de barrages? Le pays n'existait plus, perd son sens. Il est autre. Communiquer était une question de sécurité, de survie. Un départ n'impliquait pas nécessairement une arrivée que si la communication était établie entre le voyageur et sa famille. Pas de communication, c'est l'équivalent d'une disparition. Téléphone. Ligne coupée, volée, parasitée, surveillée. La radiocommunication mobile ou portative était restreinte au militaire ou à quelques rares chanceux. Le fonctionnement de la poste était presque impossible, car elle supposait un déplacement du corps physique. Une lettre transmise par une personne, un message verbal, c'est archaïque, mais c'était efficace.

En 1990, c'est la fin effective de la guerre civile. On commence la reconstruction des infrastructures du pays : les chemins, l'électricité, la télécommunication et évidemment la poste. En 1998 et «en collaboration avec SNC Lavalin, Postes Canada aide le **Liban** à reconstruire son service postal, dévasté après une longue guerre civile<sup>15</sup>». SNC-Lavalin a eu des difficultés qui n'ont pas été éclaircies. «SNC-Lavalin sold its interest in the project in 2001 after incurring large losses» pour des raisons diverses qui ne sont pas notre sujet<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> «Le projet comprend la mise en place d'un système complet d'adressage avec codes postaux. Des représentants d'un groupe formé de Canada Post Systems Management Limited (CPSML) et du Groupe de Gestion ProFac, une société détenue conjointement par Bracknell Corporation et **SNC- Lavalin** ont signé un contrat le 22 juillet 1998 avec le gouvernement libanais d'une durée de 12 ans pour la restructuration et l'exploitation du service postal au Liban.»  
[http://www.rcinet.ca/rci/en/canada\\_contenu.asp?ID=886&L=fr](http://www.rcinet.ca/rci/en/canada_contenu.asp?ID=886&L=fr).

<sup>16</sup> Le désistement de SNC Lavalin et M. El-Husseini (embauché par Poste Canada et SNC Lavalin) en 2001 est dû à la complexe situation politique, économique, sociale et militaire : l'influence du pouvoir politique sur la gestion des projets de reconstruction (le favoritisme à titre d'exemple), la précarité de la sécurité selon la région (au Sud le conflit israélo-libanais), l'anarchie dans l'urbanisme et le manque des études statistiques, etc. Je me suis référé à l'article d'Andrew MacIntosh, «Canada Post and Lebanon, Lebanese contra linked to



Toutefois en 1999, on annonce le début du bon fonctionnement de *LIBANPOST* dans la plupart des régions non occupées (le Sud du Liban était occupé par l'armée israélienne). Une amie éditrice de Beyrouth m'a envoyé une lettre à mon domicile à Tripoli. Une lettre de test, de plaisir afin d'utiliser le système épistolaire. Deux semaines après l'envoi, je reçois un appel téléphonique de ma mère ; que s'est-il passé? Il paraît que le facteur n'a pas pu localisé l'immeuble (après le changement assez important de l'agglomération urbaine, le numéro de l'édifice est remplacé par le nom du propriétaire de l'immeuble). Il cherche vainement. Étant un nouvel employé, il ne cède pas et il change de stratégie. Il dépose la lettre chez un photographe d'origine arménienne dont le nom se termine par «ian» comme le mien. Ce dernier appelle le directeur de l'unique école arménienne à Tripoli. Le directeur de l'école, qui connaît mon père, lui laisse un message à propos de la lettre. Ma mère me téléphone pour m'annoncer où se trouve la fameuse lettre.

Poster des objets comme un acte artistique dans ma démarche a débuté en 2003, avec l'œuvre en duo *Et-ou. Le volume des nuages* (fig. 6.1), en collaboration avec Jean-Émile Verdier<sup>17</sup>. Cette œuvre qui a duré 6 mois comporte 19 envois postaux à trois musées : Musée Nicolas Sursok à Beyrouth, Musée des Beaux Arts à Québec et Musée d'Art contemporain de Montréal. Chaque envoi est constitué d'une boîte d'insectes embaumés, récupérée du rebut d'une école au Liban et qui servait comme outil pédagogique. Une étiquette est collée sur chaque boîte, sur laquelle est marqué des informations concernant l'envoi et l'historique du déplacement; numéro, trajet (URSS, Tripoli, Beyrouth, Italie, Montréal, etc.), fonction mathématique calculant le nombre et la date de l'envoi, un extrait d'un texte d'un essayiste comme Deleuze, Hibernmann, Derrida, Ibn Rushed, etc. L'envoi prend la forme d'un Ready made aidé<sup>18</sup>. On pourrait le qualifier aussi d'une postproduction par le fait d'utiliser un produit fini et utilisé (boîtes dans le rebut, extrait de texte) et de le recirculer dans le champ social. Ce geste de recirculation travaillée (association avec la phrase nominale Ready made aidé) prend la forme d'un recyclage, pas comme sujet environnemental, mais plutôt comme sujet de marginalisation et de perte ressemblant à déchet social.

---

grant», Canada: *National Post*, 18 janvier 2005, in <http://lists.indymedia.org/pipermail/imc-beirut/2005-January/0125-1a.html>.

<sup>17</sup> Jean-Émile Verdier est historien d'art. Il vit et travaille à Montréal.

<sup>18</sup> Le Ready made aidé, qui est une expression utilisée par Marcel Duchamp, est nuancée de celle du Ready made comme un acte d'intervention minime sur des objets déjà fabriqués ou finis. Moi aussi, j'utilise cette expression pour qualifier l'action et les rajouts (collage de textes, étiquettes, etc.) sur les boîtes qui sont des produits finis. [http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_4/interviews/md\\_guy/md\\_guy\\_f.html](http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy_f.html).



Les œuvres, *Made in China* 2005 (fig. 5.1) et *Et-ou le volume des nuages*, me paraissent comme clés de mes productions ultérieures. Le lien est étroit entre ces deux œuvres et les œuvres qui ont fait usage du produit fabriqué en Chine et de la poste : la postproduction comme acte d'usage de produits finis et de système postal, la poste comme lieu de production, le déplacement (trajet défini et indéfini), la certitude et l'incertitude de la présence dans le système postale comme métaphore de la présence socioculturelle.

Depuis 2005, l'usage des produits fabriqués en Chine a pris place dans des œuvres en série (fig. 6.2) ou comme accumulation sculpturale et installation. *Made in China* 2007 (fig. 6.3), une installation à Montréal constituée de 352 toiles fabriquées en Chine, reflète cet usage différent du mode d'emploi du produit fini. Durant le démontage de cette installation (et que j'ai filmée), l'image de la destruction de la Maison de Jean-Pierre Raynaud, comme métamorphose de l'achèvement, m'envahit. J'ai eu l'idée de faire renaître les restes, les ruines par le biais de la recirculation des toiles en tant qu'éléments constitutifs de l'œuvre.

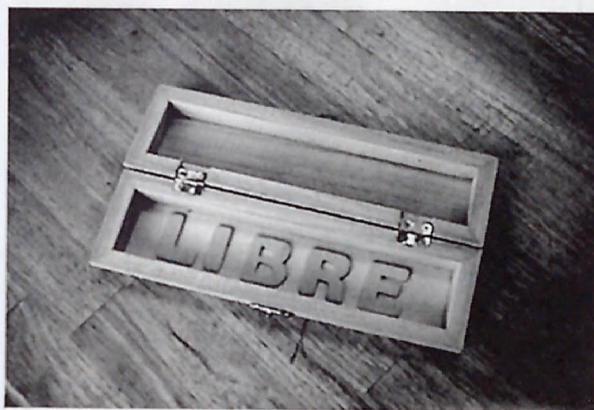


Figure 6.1 *Et-ou. Le volume des nuages*, 2003-2004, en collaboration avec Jean-Émile Verdier. Montréal, Beyrouth.



Une sorte de recyclage des toiles et des stratégies de l'œuvre antérieure: *Et-ou. Le volume des nuages*. Alors, j'ai déplacé la toile en question dans un système élémentaire et électromécanique telle l'imprimante<sup>19</sup> (fig. 6.4), dans un système épistolaire (fig. 6.5) et dans un système institutionnel (fig. 6.6). Ces gestes me semblaient au début vains, mais ils ont constitué un terrain fertile du concept de recirculation, de lieu, de mode de production et de postproduction. Le lieu de production oscillait entre l'atelier, le domicile, le babillard, et le lieu de l'Autre, récepteur de la toile-courrier. L'exposition de ces gestes, ma problématique, prenait différentes formes. Comment ces gestes se configurent-ils?

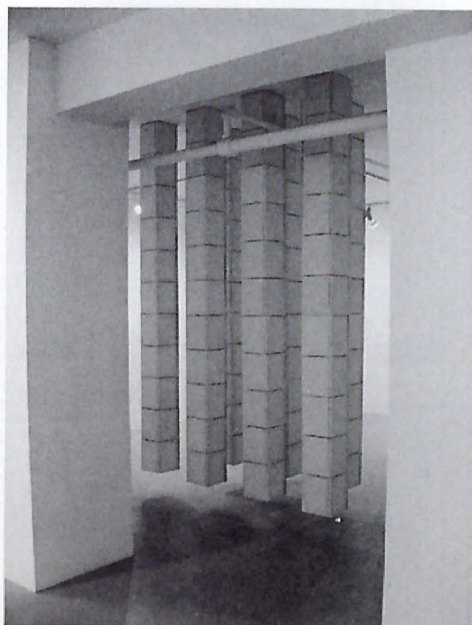
J'ai posté des toiles à des destinataires (que je connais) locaux et internationaux. Les traces de la recirculation des toiles s'imposent au même titre qu'une preuve formant une documentation ou une représentation de l'acte (facture d'envoi, courriel reçu du destinataire, image d'envoi ou envoi retourné). L'idée du repérage est inévitable par le besoin de saisir les gestes posés. J'ai dessiné un organigramme des envois comme une arborescence. Celle-ci ressemble formellement à la stratégie de Mark Lombardi et du groupe Bureaux d'Études qui, tous les deux, et différemment du contenu de mon geste, créent des liens conceptuels entre les représentations-signes du sujet traité. Par contre, mon organigramme (figure 6.7) révèle un ensemble de trajets de la recirculation des toiles et n'est autre qu'une énumération des gestes performatifs. Il est signe d'un cumul d'actions qu'est le processus. Les représentations (organigramme, factures, images, courriels) m'ont servi, plus tard, en tant qu'éléments de la diégèse d'un récit d'une présentation performative.



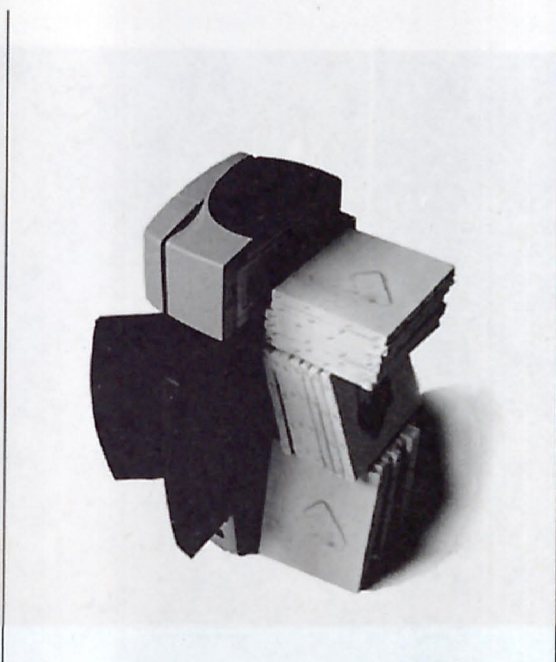
**Figure 6.2** *Made in China : boîte*, 2005. Série de 7 boîtes. 22x4,5x6 cm. Galerie Joyce Yahouda. Montréal.

<sup>19</sup> J'analyserai cette idée par le biais de l'œuvre *Made In China* et l'imprimante de Mario Pelchât dans la partie suivante.





**Figure 6.3** *Made in China*, 2007. Huit colonnes, 352 toiles de 20x25 cm chacune. Galerie B-312, Montréal.



**Figure 6.4** *Made in China et l'imprimante de Mario Pelchât*, 2007. Imprimante A3, toiles imprimées de 20x25 cm chacune. Dimension variable. UQÀM, Montréal.



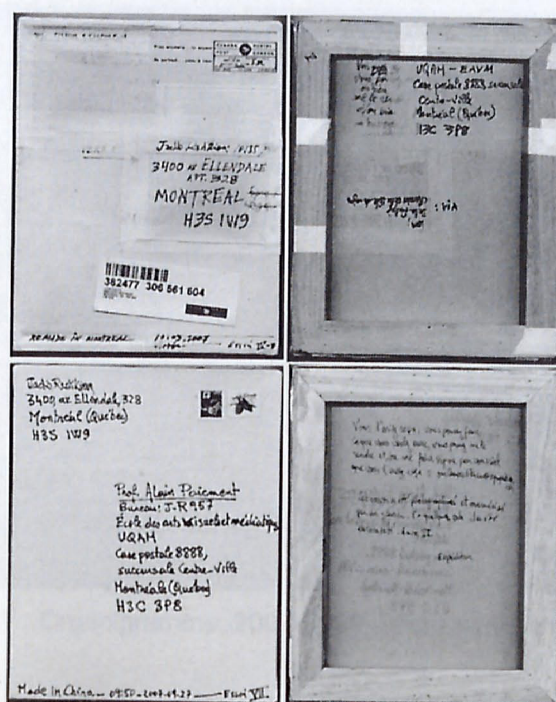


Figure 6.5 Envoi IV et envoi VII, 2007. Toiles 20x25 cm, timbres, ruban adhésif, écriture. Montréal.

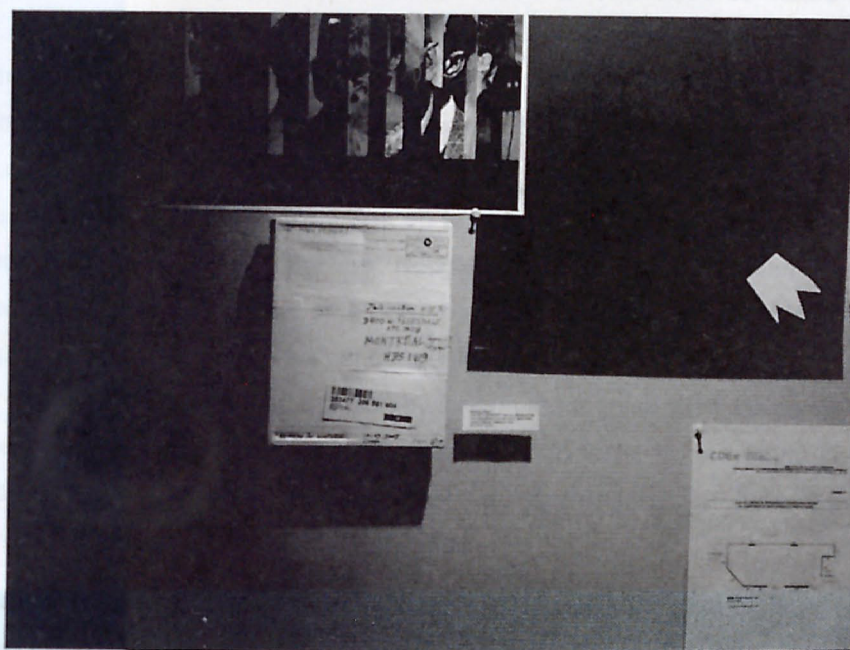


Figure 6.6 *Made in Chin : envoi IV, 2007-2008*. Toile 20x25 cm sur babillard, timbres, ruban adhésif, écriture. UQAM, Montréal.



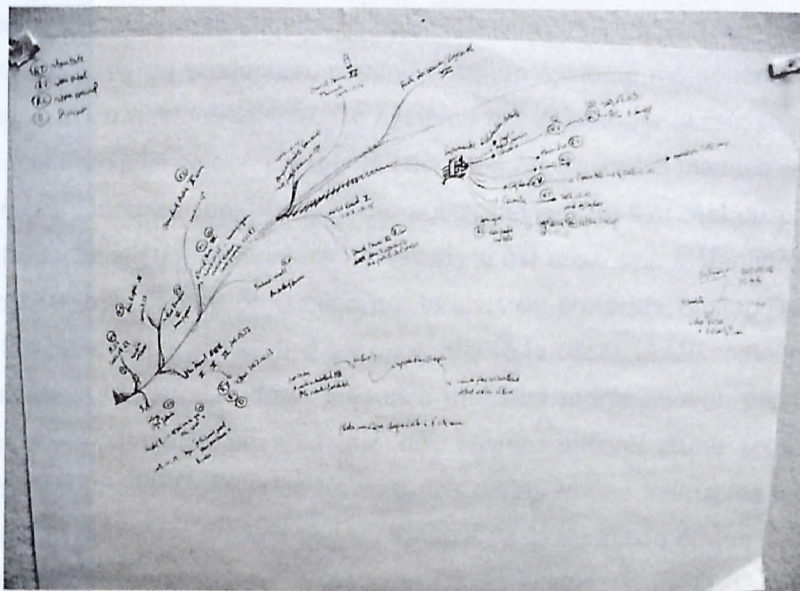


Figure 6.7 Organigramme, 2007-2008. Encre et mine sur papier.

Utiliser le système postal évoque l'art postal ou Le Mail art. Dans le livre *Mail Art, communication à distance, concept*, Poinsoy catégorise les utilisations de la poste dans la pratique artistique comme moyen d'expression. Le «Mail Art» est l'idée de mettre le courrier en relief, le concevant un élément plastique principal. La «communication» à distance est l'utilisation du système postal, un moyen de raccourcir les distances. Le «concept» c'est de faire un glissement de ce moyen postal vers d'autres fonctions symboliques (lieu de production, de système, de temporalité, etc.). Mon travail n'a pas de rapport avec le raccourcissement des distances et n'est pas un Mail art, parce que la toile perd sa fonction plastique, son espace pictural, pour se réfugier dans la représentation du concept: marchandise et bon marché, usage et mode d'emploi, valeurs d'usage et d'échange. Je qualifie ma pratique en tant qu'une action conceptuelle plus qu'un Mail art. En effet, la toile envoyée par poste est décalée de sa fonction historique étant un support, un cadre pictural et un lieu de représentation. Elle devient par le biais de son trajet et des marquages sur sa surface (timbre, adresse) l'objet de la représentation de sa présence matérielle et symbolique dans un nouveau système d'échange et de production.

Je cite quelques œuvres qui ont fait usage du système postal comme lieu de production et d'un processus conceptuel. *Location pièce n° 10, Duration pièce n° 9* (1969), une œuvre de Douglas Huebler, est une photocopie et un répertoire descriptif sur une feuille dactylographiée; elle représente le trajet d'un même courrier (envoi et retour) dont l'adresse



du destinataire est inventée, donc fausse. Huebler utilise le système postal évoquant le sujet spatio-temporel du mode de production, comme étant un système métaphorique et réel du lieu de production et du geste artistique. Ce système est déjoué par la fausse adresse afin que le courrier fasse un aller-retour. Ce même courrier a été envoyé à maintes reprises dans des lieux différents. Dans ce sens, le système postal devient un lieu réel du processus de production de l'acte artistique (les cachets, la saleté). Il est aussi une métaphore de l'atelier, dans le sens où il est un lieu de production par le biais du protocole postal. De même, On Kawara, dans les œuvres *I'm still alive; I got up at*, utilise la poste, le télécopieur dans le but d'aborder le sujet de la temporalité de la présence et de sa représentation par la date. Les cartes postales et la télécopie ne sont que des représentations d'une présence, d'une existence spatio-temporelle. L'usage de Kawara des cartes et des télécopies lequel, par sa forme, est un usage quotidien, devient par la stratégie de la répétition et des dates un geste de postproduction conceptuelle. Un dernier exemple: le lendemain de la disparition d'Andy Warhol, Michel Hosszú crée un timbre intitulé *Andy Warhol 1930-1987*, représentant le portrait de Warhol et il l'utilise comme étant un vrai timbre postal. «[Ce dernier] sans origine ni valeur faciale a traversé plus de cent cinquante systèmes postaux dans le monde» (Siegmann, 2002, p. 60). Cette action, qui échappe aux codes du système légitimé, déjoue les travailleurs de la poste influencés par la médiatisation du décès d'Andy Warhol. Le désordre dans le système s'est établi temporellement sans affecter le système même. L'auto-organisation prend place après un certain moment.

Comment, moi-même, ai-je conceptualisé l'usage de la poste? Est-il question de présence et d'absence? De cartographie? De présence dans le système? Ou bien, est-il question du prétexte de déplacement et de récit? De recirculation comme postproduction du geste artistique et du quotidien?

La démarche du processus artistique est un paysage de ma propre expérience sociale. Cette expérience est unique par sa singularité, mais commune du fait qu'elle est une subjectivation du domaine du savoir collectif et des codes sociaux. Ce qui fait que cette démarche propre soit aussi collective. Elle est configurée dans un champ culturel et social par les compétences esthétiques et par les collaborateurs à la production artistique. Ces derniers, qui ont participé à l'objectivation du geste performatif et quotidien, sont les constituants du paysage de cette démarche. Je cite : les destinataires, le facteur, les travailleurs de la poste, les transporteurs et les différents producteurs de la toile (tissus, enduit blanc, agrafes, bois, arbres, etc.). Une chaîne de producteurs, incluant moi-même, a tracé le circuit des toiles fabriquées en Chine. Les gestes accumulés par les envois postaux



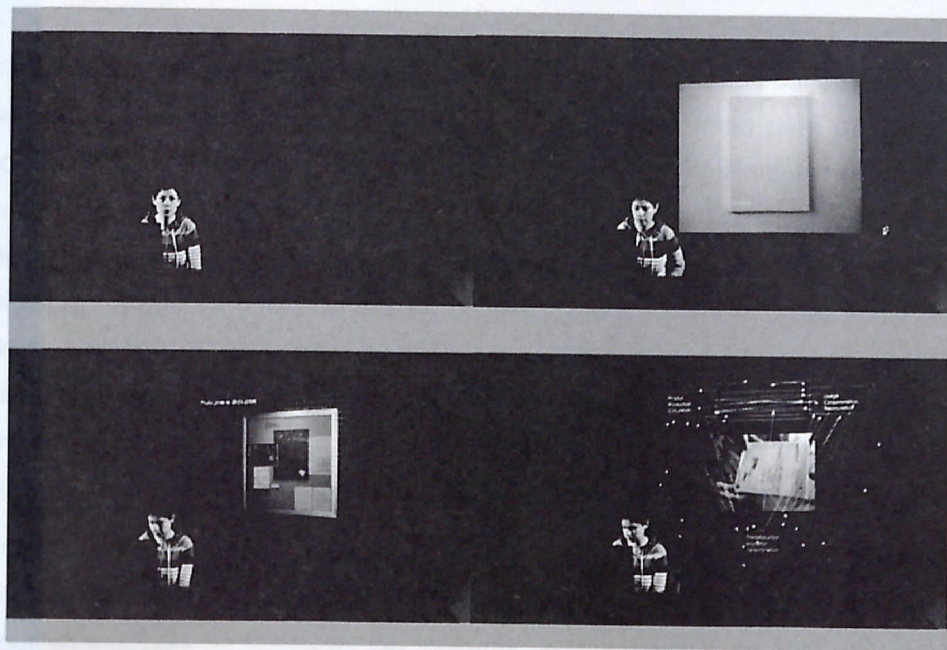
(toiles), dont la visibilité dans le champ artistique est faible, ne sont pas consommés que par les destinataires, les usagers du courrier. La collecte des traces comme stratégie d'élaborer une matière à exposer est sans appel. Le résultat est une élaboration d'un récit à raconter durant une présentation performative autour d'un retour d'un courrier-toile<sup>20</sup>, *Made in China : envoi IV* (fig. 6.6), accroché sur la vitre d'un babillard. Cette action d'accrochage, qui a duré environ huit mois et qui a été documentée par des photos numériques, est devenue le sujet d'un récit d'une performance-présentation, intitulée *Un petit mot* (fig. 6.8). Cette dernière a été présentée par une comédienne, Catherine Vidal, durant mon absence. Vidal se présente à titre de comédienne et utilise le «je» au lieu de «il» pour raconter l'action. Elle débute la présentation par : «Je suis arrivé(e) à Montréal le 5 décembre 2002...». Après vingt minutes de présentation et de projection des documents visuels et auditifs, elle répond aux questions des auditeurs. Cette présentation dans sa structure théâtrale et performative admet un récit d'analyse et de questionnement sur l'histoire et l'origine du concept, ainsi que sur le processus de l'œuvre. Elle soulève la question de ma présence et de mon absence comme producteur, la question de la cartographie du processus comme une narrativité, et celle de l'usage comme acte de postproduction (la comédienne se met à ma place pour présenter les gestes artistiques). Dans le chapitre X, je commenterai la notion de l'usage du produit culturel qui aura lieu dans la Galerie de l'UQÀM.

En outre, je devrais mettre l'accent sur l'imprévu et sur la surprise dans l'œuvre, comme l'intervention du destinataire et le retour du courrier numéro IV (fig. 6.6). Le destinataire est entré dans le jeu de l'envoi. Il a alors découpé et recollé l'adresse de l'expéditeur (qui est la mienne) à la place de l'adresse du destinataire et puis a posté la toile. Il est entré dans la chaîne de la postproduction comme acte de consommation, de production. Ici, le risque de tomber dans le Mail art est probable si on s'arrête à l'élément plastique de la toile. Alors, j'ai attaché la toile avec du velcro sur la vitre du babillard (ce dernier est sous clé) et non dedans le babillard. Ce choix est symbolique et réel, du fait que j'ai exposé un objet à la limite d'un lieu d'exposition et à la limite de la vulnérabilité (la toile a été prise deux fois, déchirée, mise à l'envers, etc.). Déjouer le mode d'emploi du babillard est aussi un usage différent, une postproduction qui appelle l'intervention imprévisible de l'Autre.

---

<sup>20</sup> Cette toile qui a été accrochée au babillard du CDEx est restée environ 2 semaines avant d'être prise ou enlevée par un quidam. Trois copies ont été faites en se basant sur une image numérique de l'original. Une copie est mise sur le même babillard, à la place de l'original.





**Figure 6.8** Présentation de Catherine Vidal, 2008-2009. Monobande durée environ 20 min. UQÀM, Montréal.

En effet, «repenser des problèmes familiers dans un cadre non familier<sup>21</sup>» fait partie de cette stratégie de la recirculation de la toile. J'utilise et je repense la fonction de la toile comme concept dans le système postal, dans le système d'exposition (vitre du babillard), dans la présentation performative. Avec l'utilisation différente, détournée du mode d'emploi (toile, espace du cadrage), les surprises et les imprévus deviennent une matière de réflexion sur l'acte de la postproduction artistique.

La poste, dont les limites fonctionnelles peuvent être éprouvées, est un système de circulation autonome, où le corps performatif est acteur extérieur au système postal et par délégation. Comment le corps performatif et sociopolitique transporte la toile sans délégation?

<sup>21</sup> Marc Augé, *les Formes de l'oubli*, p. 17. Quand il explique la stratégie d'étude de Georges Devereux, *Ethnopsychiatrie des Indiens mohaves*, il dit que «S'il [Devereux] se sert de la culture des autres, c'est pour dissiper la myopie ou l'aveuglement que peuvent susciter les routines et les automatismes de notre culture [culture occidentale].».



### 6.3 Transporter la Toile

Arrivé à Tripoli, mon père a entrepris le travail à dix ans, début des années quarante du siècle dernier. Comme tous les nouveaux arrivants arméniens, mon père parlait à peine l'arabe, cherchait les travaux manuels et artisanaux exigeant une habileté technique et moins de communication verbale, comme la photographie et la couture. De bouche à l'oreille, il a été embauché chez Photo Jack, un photographe arménien immigrant. Son travail était de faire des *photos surprises*<sup>22</sup> dans la rue. Et depuis, les photos qui faisaient partie de mon récit historique remplissaient la maison, les albums, et les sacs, s'il manquait d'espace de rangement. Une culture familiale de photos. Les reproductions des anciennes photos des arméniens déportés faisaient aussi parties des outils pédagogiques familiaux. Des preuves. Le fardeau (fig. 6.9). Des gens qui prennent leurs affaires sur le dos et partent.

En 1976 (une année après le début de la guerre civile au Liban), on barre l'appartement et on quitte, en famille, Tripoli munis de nos quelques valises, prenant la direction sud, vers la ville Jounieh tout près de Beyrouth. On s'installe chez la cousine de mon père, Jawhara, pour un couple de mois. La même année, avec un peu plus de valises et un déplacement de six mois, on quitte le Liban vers la Syrie, à Alep, chez la sœur de mon père. Retour. Départ... Migration, immigration temporaire, etc. Ce paysage sombre de déplacement contemporain a touché, probablement, avec des degrés différents, tous les individus qui habitaient le Liban, depuis 1975 – et même avant<sup>23</sup>. Le récit qui semble historique est un récit de mémoire, d'oubli<sup>24</sup>. Il est une représentation et une matérialité d'une expérience de déplacement démultipliée dans l'espace-temps (Tripoli, Beyrouth, Jounieh, Alep, Qana, Toulouse, Montréal, Chine, etc.); mettre les passants-promeneurs en relief (fig. 6.10); se déplacer dans

<sup>22</sup> La «photo surprise» (au Liban on utilise les termes français) désigne littéralement une photo prise, en surprise, des passants dans la place du centre-ville de Tripoli. Une vignette est donnée aux personnes photographiées pour récupérer la photo après en avoir payé le prix chez photo Jack. Voir Walid Raad. 2002. «Surprise», in *mappind sitting, On portature and photography*. Liban: Mind the gap et Fondation Arabe pour l'image. 4.737-829 (ch. et n° ill.).

<sup>23</sup> Selon des statistiques non officielles, il y a quatre fois de libanais en diaspora qu'au Liban. Selon un article d'Alain Louyot, *Les libanais dans le monde*, publié le 24/10/2002 dans le quotidien français *L'Express*, « [o]n estime ainsi à 12 millions de personnes la diaspora libanaise, pour une population de quelque 5,5 millions d'habitants ! Implantée, parfois depuis le XIX<sup>e</sup> siècle sur tous les continents ». Il y a d'autres références qui donnent des chiffres différents comme *La diaspora libanaise dans le monde 2007* <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/cartotheque/diaspora-libanaise-monde-2007.shtml>, où on estime le chiffre entre 5 à 8 millions. Ce qui nous intéresse c'est que le nombre des libanais dans la diaspora est du moins égal ou supérieur à celui de la population libanaise habitant le Liban.

<sup>24</sup> Marc Augé, *les Formes de l'oubli*, p. 30. «L'oubli, en somme, est la force vive de la mémoire et le souvenir en est le produit.»



un espace restreint (fig. 6.11). Comment cette expérience s'est-elle structurée dans ma démarche récente?



Figure 6.9 Déportés arméniens vers 1915. Image tirée du livre *Turquie auteur de génocide*, 1983.



Figure 6.10 *Crépuscule du crépuscule*, 2002. 15 panneaux en bois de 122x244 cm chacun, peinture asphalte et matériaux divers. Tripoli, Liban





**Figure 6.11** *30 tours*, 2001. Monobande environ 6 min. Appartement à Tripoli, Liban.

Le déplacement dans un système<sup>25</sup> restreint est figuré dans le cas de l'œuvre *Made In China et l'imprimante* de Mario Pelchât (figure 6.4). La forme sculpturale de l'œuvre n'a pas pu refléter le contenu du processus de travail qui, à mon avis, est plus important que la représentation elle-même comme sculpture. En effet, le concept d'acheter de Mario Pelchât<sup>26</sup> une imprimante A3 usager, via l'Internet, était d'explorer un système d'achat où le hasard, l'incertitude et la surprise s'instaurent. J'ai défait la toile du châssis laquelle ai insérée dans l'imprimante A3 pour imprimer l'image d'une souris attrapée par une souricière fabriquée en Chine. C'était une allégorie du dysfonctionnement des opérations d'échange de l'économie symbolique et sociétale, de la valeur d'usage de l'œuvre qui existe au-delà de son contexte de production. Le résultat des impressions sur les toiles était très diversifié et mauvais, même très mauvais, par comparaison au résultat obtenu d'une imprimante neuve. Cela est dû à deux raisons: la première est que l'imprimante est faite pour des impressions sur papier, la deuxième est qu'elle est usagée. La toile entre d'un côté dans le système (l'imprimante A3) et sort d'un autre côté. L'imprimante, comme système, est forcée à accueillir le produit (toile). De même, la toile est forcée à s'insérer dans l'imprimante. Il y a résistance des deux systèmes : toile et imprimante. Ces derniers «[sont] soumis à l'incertitude et aux périls [qui

<sup>25</sup> Joël de Rosnay, *le macroscopie, Vers une vision globale*, p. 101. Le système est «un ensemble d'éléments en interaction dynamique, organisés en fonction d'un but».

<sup>26</sup> Le titre ne fait pas allusion au chanteur québécois; je ne connaissais pas le chanteur Mario Pelchât au moment où j'ai intitulé l'œuvre.



disposent] d'un certain nombre de qualités et de propriétés qui tiennent à [leur] organisation» (Morin, 2001). Le processus d'organisation et d'ajustement est-il une métaphore du déplacement d'un produit culturel dans un système dont le mode d'emploi est contourné?

Le 2 juin 2008, une performance marque directement le déplacement comme un acte de recirculation d'un produit, déjà en circulation dans la société, c'est *Made in China : 20080226* (fig. 6.12) et (fig. 6.13). En effet, le 26 février 2007, j'ai convié amis et collègues chez moi pour un déjeuner avant de m'embarquer dans une marche de 7 km, où je transportais sur mon dos un bloc d'une centaine de toiles fabriquées en Chine. Il y avait sept personnes qui me suivaient incluant le cadreur de vidéo. La documentation vidéo de la performance a été présentée dans la rue sur une vitrine où je portais sur le dos le même bloc de toile sur lequel le projecteur de vidéo était placé.

Marcher sous la neige une distance de 7 km portant une quinzaine de Kilos sur le dos est une question d'endurance et de résistance. Mais, c'est aussi une question de déplacement, de circulation du corps et de recirculation de l'objet toile.

Dans «*Essai sur la fatigue*», Peter Handke écrit : «Il y en a assez des marches. Parle donc des fatigues que tu as présentes à l'esprit, comme ça, simplement, comme ça vient, dans le désordre». Je raconte le suivant.

Durant la performance *Made In China: 20070226*, un jeune accompagné de sa copine, s'approche de moi et me lance ce qui suit : «Pourquoi tu fais ça? [...]. Pas loin d'ici, il y a un hôpital de psychiatrie...». À mon retour chez moi, j'ai envoyé par courriel des photos de la performance à mon frère qui travaille au Liban dans le domaine des sciences. Au téléphone, il m'a lancé aussi la même question: Pourquoi...? Une question incomplète, heureusement ; est-il parce qu'un tel acte perturbe le regardeur? Le jeune l'a exprimé en qualifiant l'acte de «fou». Dit-il: «On est fou»? L'interrogation de mon frère avec un «pourquoi» poli est suivi d'un silence comme s'il disait: «À quoi bon tu te fatigues, tu te tortures? À quoi sert ce que tu fais?», même à une question plus générale: «À quoi bon on se fatigue? Que fait-on?». Un langage me suit autant qu'il leur échappe. Les images en tant que représentations me suivent. Je représente et je performe cette endurance des déplacés et des transporteurs. Je répète un déplacement avec une association contemporaine. Je post-produis une expérience. Je me suis approprié un pouvoir — comme un fardeau — de représenter la fatigue inéquitable, la fatigue qui n'est pas liée à «[un] sentiment de faute» (Handke, 1989) ni à un destin, mais qui est plutôt liée à une répétition historique.





Invitation  
Made In China  
Parcours et déplacement  
Performance de Jacko Restikian  
Filmée par Alfonso Arzapalo  
Départ du 3400 av. Ellendale le mardi 26 février 2008 à 10 h 30  
Arrivée à l'UQAM coin Sainte-Catherine et Saint-Denis (trajet ≈ 7 Km)  
Rencontre à 9 h autour d'un déjeuner à l'adresse suivante  
3400, avenue Ellendale, app. 328, H3S 1W9  
S'il vous plaît, confirmez votre présence pour le déjeuner deux jours d'avance

Carton d'invitation

Figure 6.12 *Made in China, parcours et déplacement*. 26 février 2007. Performance trajet de 7 km, durée 1 h 20 min, bloc de 125 toiles de 20x25 cm chacune. Montréal.





**Figure 6.13** *Made in China* : 20080226, 12 juin 2008 à 21H 15. Performance et projection, durée 1 h 20 min, bloc de 125 toiles de 20x25 cm chacune, projecteur de vidéo, lecteur DVD et fil. Coin Sainte-Catherine et Saint-Denis, Montréal.

L'endurance est l'objectivation de cette fatigue «historique» dans la performance *Made In China*: 20080226 (fig. 6.13). Ici, la fatigue n'est pas un objectif, elle est promesse d'une chute d'endurance, de résistance. La question n'est pas tout à fait une «présentation frontière[s]<sup>27</sup>» comme dans la performance *A Reading from «The Story of the Eye»* by Georges Bataille de Tim Clark où l'artiste portait deux projecteurs durant 26 min (un de super 8 mm et un autre de diapositive) en lisant un extrait de Bataille. Elle n'est pas non plus un acte qui soulève des questions en suspens à tendance absurde, comme la performance «*Paradox of Praxis*» de Francis Alÿs qui déclare : «Quelquefois, faire quelque chose ne mène à rien.» (Thériault, 2000, p. 16). Je pense qu'il est plutôt une question de représentation, d'appropriation d'instruments de production et de pouvoir de subjectivation. Dans «Représentation, Appropriation and Power»<sup>28</sup> Craig Owen, identifie des liens entre ces points : représentation comme un instrument d'appropriation, et aussi comme un pouvoir dans le système occidental

<sup>27</sup> David Tomas, «Tim Clark Reading the Limits in *Works/Œuvre* 1975-2003. p. 60. Le « recours [de Clark] à l'expression "présentation frontières[s]" [annoncée par Tim Clark dans une déclaration en 1982] renvoie directement à la question des limites».

<sup>28</sup> Craig Owen, *Beyond Recognition, Representation, Power and Culture*, p. 91.



de culture. «Representation [...], is not – nor can it be- neutral; it is an act – indeed, the founding act – of power in our culture».

Comment *Made In China: 20080226* représente-t-elle un sujet en tant qu'acte de pouvoir ? En effet, l'oeuvre est constituée de trois plans consécutifs et inter-liés, reflétant l'ordre chronologique du processus : le marcheur transporteur; le corps, la documentation et l'outil de projection; la performance.

(1) **Le marcheur transporteur** évoque un itinéraire proposé par une carte (fig. 6.12), un parcours d'un lieu bien défini: l'heure du départ, le point de départ, le trajet et le point d'arrivée (il y a une analogie entre cette carte, étant un programme dans un système, et les adresses notées sur les envois des toiles). Le marcheur transporteur (ou les marcheurs transporteurs: le cameraman et le convoi de sept personnes) ne configure pas et ne spatialise pas le lieu que dans la pratique immédiate de la marche. La marche est une action de l'immédiateté consommée en temps réel et est aussi une représentation du produit socio-culturel. Elle est à la fois un acte d'endurance et de résistance dans le champ sociétal et esthétique. La résistance est une opposition à la chute de l'endurance, dans la mesure où celle-ci est en rapport avec une présence à la limite du système (esthétique, social). Elle n'a pas d'importance que devant le risque de lâcher prise. Ce lâcher prise est l'arrêt de l'endurance et de la marche comme cessation d'énonciation de présence ; une sorte d'absence. D'ailleurs, la configuration et la spatialisation du lieu par la marche ne reflètent pas spécifiquement des déplacements des codes urbanistiques ou des inventions du mode d'emploi de la ville, elles sont plutôt figure d'une présence dans l'espace; «[l']espace est un lieu pratiqué» (de Certeau, 1990, p. 173) par des anonymes, des inconnus transporteurs. La présence se révèle une non présence, une absence ; les marcheurs transporteurs ne sont pas nommés. Qui sont ces inconnus qui portent leurs fardeaux et se déplacent ? Les travailleurs chinois, les travailleurs locaux, les immigrants, les consommateurs du produit chinois bon marché, les transporteurs?

(2) **Le corps, la documentation et l'outil de projection** ne sont que mes propres instruments de production et de postproduction esthétiques et sociaux.

(3) **La performance** confirme les deux plans précédents. En effet, ma présence physique durant la performance est à la fois une double présence, ainsi qu'une double absence. Je suis sujet dans la vidéo et je suis là en train de projeter la vidéo en question. Par contre, «je» ne suis pas dans la vidéo, et le «sujet» de la vidéo n'est pas là. Il est ailleurs, cet étranger dont on ne voit que le dos. Il est ce transporteur et producteur anonyme, donc il est tout le



monde! Mon corps, mon projecteur — traducteur et un des producteurs de l'image — sont un témoignage absurde de cette présence-absence. L'écran de projection ressemble à un miroir qui ne reflète pas l'image du présent de l'action, mais l'essence du geste passé d'endurance, de résistance et de transport. Par contre mon corps, le bloc des toiles et le projecteur semblent comme une mise en abîme de l'acte artistique par le truchement de la vidéo. La répétition absurde du geste me met, à la fois, dans un état de témoin, de regardeur, de producteur et de postproducteur. Le projecteur mis sur le bloc de toiles porté sur le dos est allégorique sur le plan de l'appropriation des instruments de production, des représentations, et sur le plan de l'exposition à la limite du lieu du cadrage. Cette performance témoigne de la forme de l'usage de mes propres instruments comme étant une subjectivation des normes, de l'éthique et du champ de savoirs esthétique et culturel; je me suis approprié des moyens de production esthétique (savoir, savoir-faire et matériel de production) pour m'exposer à la limite des normes et de l'éthique. En d'autres termes, il me semble qu'il est question de la capacité de l'individu de subjectiver les normes avec détournement, et de la capacité de l'*habitus* de faire usage de son pouvoir de restructuration.

Les caractéristiques des gestes artistiques diversifiés ont été abordées. Il reste à analyser l'objet **toile** qui côtoie principalement le corps performeur, social, politique et culturel.



## CHAPITRE VII

### INTERSTICE 7

#### Règlement sur l'emballage et l'étiquetage des produits de consommation (C.R.C., ch. 417) [...]

(2) Lorsqu'un produit préemballé qui a été entièrement fabriqué ou produit à l'extérieur du Canada et étiqueté au Canada ou ailleurs, porte une étiquette indiquant l'identité et l'établissement principal de la personne au Canada pour qui le produit préemballé a été fabriqué ou produit en vue de la revente, l'identité et l'établissement principal de cette personne doivent être précédés des mots «importé par» (*«imported by»*) ou «importé pour» (*«imported for»*), selon le cas, si l'origine géographique du produit préemballé ne figure pas sur l'étiquette.

(3) Lorsqu'un produit qui a été entièrement fabriqué ou produit à l'extérieur du Canada est emballé au Canada sauf que dans le commerce au détail et, qu'à titre de produit préemballé, l'étiquette qui lui est apposée indique l'identité et l'établissement principal de la personne au Canada pour qui il a été fabriqué ou produit en vue de la revente sous forme d'article préemballé, ou pour qui le produit préemballé a été fabriqué ou produit en vue de la revente, l'identité et l'établissement principal de cette personne doivent être précédés des mots «importé par» (*«imported by»*) ou «importé pour» (*«imported for»*), selon le cas, si l'origine géographique du produit ne figure pas sur l'étiquette.

(4) Sous réserve des exigences de tout autre texte législatif, fédéral ou provincial applicable, l'indication de l'origine géographique visée aux paragraphes (2) et (3) doit figurer dans l'espace adjacent à l'indication de l'identité et de l'établissement principal du fournisseur, en lettres de dimensions au moins égales à celles utilisées dans l'indication de l'établissement principal du fournisseur canadien.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Canada, Ministère de la Justice. <http://lois.justice.gc.ca/fr/C-38/index.html>.



## CHAPITRE VIII

### LA TOILE « MADE IN CHINA »

Dans les années quatre-vingt, il est possible de se perdre dans les rues de Beyrouth. Pas de carte routière. J'habite à Tripoli à 74 km de Beyrouth. Deux villes sur la côte libanaise séparées par, au moins, treize différentes postes de contrôle militaires. Une fois en 1984, je vais à Beyrouth pour obtenir l'équivalence de mon diplôme de baccalauréat du second degré. Je communique avec mon cousin qui habite Beyrouth Ouest<sup>1</sup> afin qu'il fixe l'heure de notre rencontre, juste après le treizième point de contrôle militaire à l'entrée du quartier Barbire. Comme la plupart des Libanais, le gouvernement nous fournit un certificat qui remplace la carte d'identité. Alors, mon certificat d'identité est avec moi, et il faut le présenter à chaque point de contrôle où il y a une longue file de voitures. Il est important que ce document officiel soit bien lisible, intact, cacheté et signé par le maire, avec deux autres cachets clairs: un sur le timbre fiscal et un autre sur une partie de la photographie identitaire, sinon le voyageur risque le retard, le retour ou l'arrestation, etc.

En 1939, ma grand-mère maternelle et ses enfants ont quitté leur maison à Iskenderun fuyant le régime ottoman. Sur le laissez-passer (fig. 8.1), on voit la photo familiale cachetée et les signatures des autorités ottomane et française. Le laissez-passer a la fonction de passeport; traverser les frontières entre pays, villes, villages et mêmes quartiers. Il est plus important que les clés!

Les résidents au Liban utilisent toutes sortes de *laissez-passer* pour pouvoir circuler facilement et en sécurité entre les villes, et même dans les villes ou pour quitter le pays; carte d'adhésion à un parti (libanais, palestinien ou syrien), permis de transit des services de renseignement libanais ou syrien, une lettre d'un officier de haut grade, des cartes d'identité ou passeports falsifiés, etc. Tous ces papiers semblent être des représentations, une propriété d'une identité, une appartenance à un groupe, une appropriation d'un pouvoir, d'un droit de présence et de circulation. Ils font partie du dispositif de surveillance et de contrôle.

---

<sup>1</sup> Durant la guerre civile, Beyrouth était divisée en deux : Beyrouth Est dirigée surtout par les milices Phalanges et les Forces libanaises; Beyrouth Ouest dirigées, entre autres, par le Mouvement national libanais - rassemblant différents partis politiques - l'armée syrienne et des groupes palestiniens.



L'utilisation de toutes sortes de cartes d'identité signifie une certification de bonne foi de la présence. Les documents officiels fournis par des autorités d'un système de surveillance et de contrôle, qu'elles soient privées ou publique, permettent l'accès à une autorité de présence. Ils ne représentent pas seulement l'identité, l'appartenance, le droit de celui qu'il les détient, mais aussi la capacité d'agir d'une façon légitime dans un lieu spécifique.

**H. D.**  
ZABITA UMUM KODUR  
EMNIYET MÜDÜRLÜĞÜ  
Sayı 5609  
1939

Adı ve soy Adı *Karim Mikail*  
Doğum yeri ve tarihi *İstanbul 1900*  
Tabiiyeti *Osmanlı*  
Sanatı *Çok*  
Oturduğu yer *İstanbul*

Gideceği yer *Lübnan*  
Gidip gelecek mi *Evet*  
Niçin gideceği *Öğrenmek için*  
Vesikânın muteber olduğu müddet *3 ay*  
Hatay Emniyet Müdürü *M. Akıncı*

**KARAYAKATAY**  
COMMANDEMENT GENERAL  
de la FORCE PUBLIQUE  
Direction de la Sûreté  
No: 5609

Nom et Prénom *Karim Mikail*  
Lieu de naissance et date *İstanbul 1900*  
Nationalité *Osmanlı*  
Profession *Çok*  
Lieu de résidence *İstanbul*

Destination *Lübnan*  
(Aller-Retour?) *Evet*  
Motifs du voyage *Öğrenmek için*  
Validité du laissez-Passer *3 ay*  
Le Directeur de la Sûreté du Hatay *M. Akıncı*

**MUAMELÂT**  
Viz. de 1000 frs.  
pour une durée de quinze jours  
Anteced. le 4 juillet 1939

**H. D.**  
REUNION DES OFFICERS  
51469 9/1/1939

**Hatay Devleti**  
LESSE PASSE  
3400 Kurşun  
*Karim Mikail*

*Yukarıdaki kişiye 1000 frs. ödenmiştir*  
*12 AOUT 1939*  
*LE CHANCELIER*  
*1009*

Figure 8.1 Laissez-passer, 03-07-1939. Émis par les autorités ottomanes et cacheté par le chancelier français au Liban.



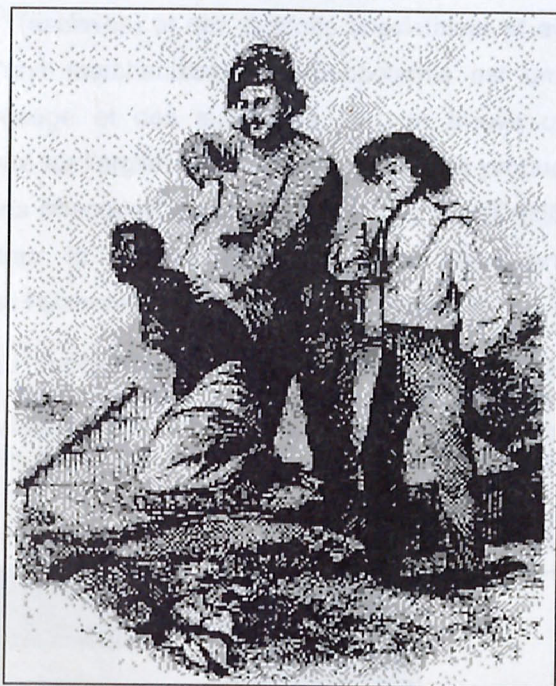
En 2002, Je fait une performance à Beyrouth intitulée «99 signatures et tampons» (fig. 8.2) où j'utilise un tampon et des photos d'identité imprimées sur papier autocollant, ressemblant à des timbres. Durant la performance, je signe des livres dans lesquels sont insérés des sachets de cheveux récupérés par un jeune coiffeur. Je scelle les livres. Je colle les photos timbres sur la couverture que je cachète par un tampon et puis je signe. Je certifie la présence des histoires individuelles par le biais des livres. Je fais le même geste d'une autorité officielle de certification les documents (comme le maire au Liban, la douane, etc.), mais aussi je soulève la question de la mémoire et ce qui reste des histoires vécues dans le discours officiel.

L'utilisation des toiles fabriquées en Chine comme envoi postal n'est autre qu'une continuité, même une postproduction, de ma démarche artistique et de mon histoire personnelle. Elle est une postproduction dans le sens où l'autorisation de la recirculation des toiles dans le système postal (timbre, adresse) correspond au même geste réel et performatif de la certification de présence (cacheter; coller un timbre, un code à barres et une photo d'identité; signer). J'associe l'espace du système postal et les informations sur la toile (fig. 6.5) respectivement à l'espace du déplacement du corps politique et culturel, et à la représentation de la légalisation de ce même déplacement. Que génère-t-elle la recirculation de la toile? L'étiquetage évoque-t-il une expression de la société contemporaine? Est-il aussi avec le produit une image du bon marché? Le déplacement — spécifiquement la migration — fait-il partie du bon marché?



Figure 8.2 99 signatures, 2002. Performance en collaboration avec deux comédiens, tampon, livres, image-timbre et divers matériaux. Festival de la rue n° 0, Zico House, Beyrouth.





**Figure 8.3** *Le marquage des esclaves.* Photo relative aux Archives de la traite des esclaves en Colombie. [www.portal.unesco.org](http://www.portal.unesco.org)

### 8.1 L'étiquette et la cartographie de la recirculation

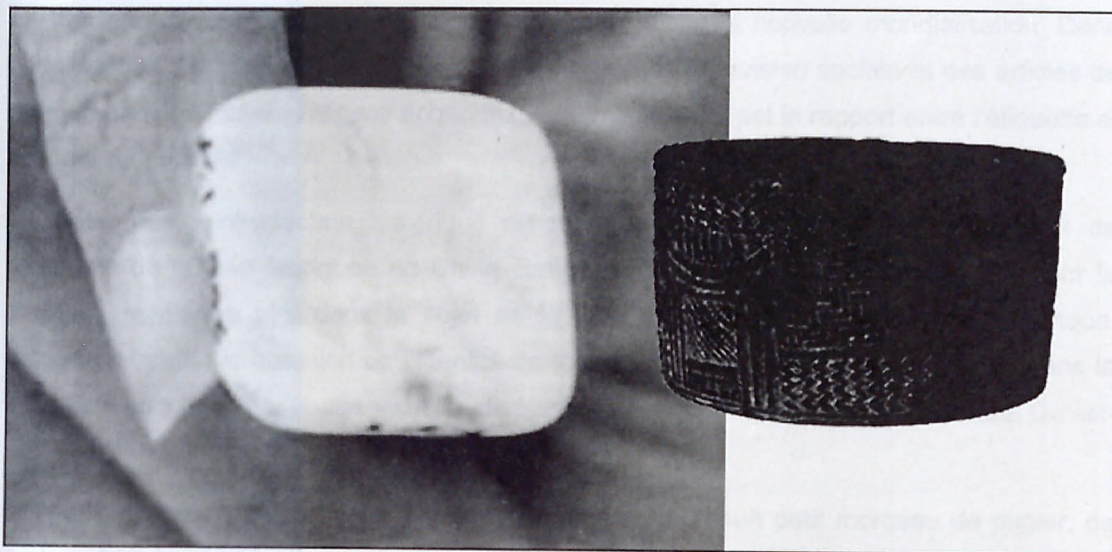
L'histoire de l'étiquette est liée à l'histoire des marques et de la signature. Le marquage comme représentation s'associe à la propriété et au pouvoir. En effet, l'homme primitif marquait son corps (maquillage, collier, dent, tatouage, etc.). Ce marquage est doté de pouvoir mythique et symbolique et confirme la reconnaissance, la connaissance et l'appropriation. L'évolution du marquage ne peut être prise en charge sans le rapport avec le système ou le régime social. Le marquage est intimement lié à la division sociale et à la propriété. Cette propriété collective ou individuelle va de pair avec le marquage comme représentation. Durant le régime de l'esclavage qu'il soit lié à la colonisation ou pas, on marquait le corps des affranchis<sup>2</sup> (fig. 8.3) pour identifier et confirmer un absolu dominé. Le

<sup>2</sup>Guillaume de Raynal, *Traité des Deux Indes*, p. 173. Il raconte : «Cependant, rien n'est plus affreux que la condition du Noir dans tout l'archipel américain. On commence par le flétrir du sceau ineffaçable de l'esclavage, en imprimant avec un fer chaud sur ses bras ou sur ses mamelles le nom ou la marque de son oppresseur. Une cabane étroite, malsaine, sans commodité, lui sert de demeure. Son lit est une claie plus propre à briser le corps qu'à le reposer. [...] Ce qu'on lui donne de manioc, de bœuf salé, de morue, de fruits et de racines ne soutient qu'à peine sa misérable existence. Privé de tout, il est condamné à un travail continuel, dans un climat brûlant, sous le fouet toujours agité d'un conducteur féroce.»



marquage des humains<sup>3</sup> (esclaves) et des produits coexistaient et avaient le même statut des propriétés, celui d'une marchandise. La Mésopotamie est un bel exemple sur le développement du marquage et des signatures ; on en trouve qui sont dessinés ou tamponnés par des sceaux sur l'argile. «[Ces derniers] sont des productions caractéristiques des anciennes civilisations orientales. Ils apparaissent dès le VII<sup>e</sup> millénaire av. J. — C.» (Pittman<sup>4</sup>, 2006). En Iran le site archéologique Aratta, découvert en 2002, évoque le rapport du marquage avec l'élaboration de l'organisation sociétale.

L'emprunt d'un sceau apposé sur l'argile qui fermait un récipient était un document officiel qui identifiait le propriétaire du contenu.... Au III<sup>e</sup> millénaire, les échanges concernaient principalement des matières premières. Chaque cité et chaque région produisaient des types de sceaux dont les motifs lui étaient propres (Julien, 2006) (fig. 8.4).



**Figure 8.4** Deux sceaux découverts à Aratta en Iran. Photomontage de deux images tirées du film de Olivier JULIEN (écrit et réalisé) 52 min « Aratta à l'aube des civilisations »

<sup>3</sup> Pierre Clastres, *De la torture dans les sociétés primitives*, p.118. Le marquage n'est pas toujours en rapport avec l'esclavage. Il y a des tribus qui, pratiquant le marquage du corps, avaient des rites de passage pour confirmer un statut d'un membre et pour l'initier dans le groupe, c'est-à-dire, pour lui donner une fonction sociale. «Un homme initié, c'est un homme marqué. Le but de l'initiation, en son moment tortionnaire, c'est de marquer le corps : dans le rituel initiatique, la société imprime sa marque sur le corps des jeunes gens [...]. La marque est obstacle à l'oubli, le corps lui-même porte imprimées sur soi les traces du souvenir, le corps est une mémoire.»

<sup>4</sup> Holly Pittman professeur d'histoire de l'art à l'université de Pennsylvanie. La citation est tirée d'un entretien avec Pittman dans le film d'Olivier Julien (écrit et réalisé), 52 min, «Aratta à l'aube des civilisations».



De même, à la fin du Moyen âge en France, le marquage de l'ancienne corporation servait de contrôle et d'assurance du marché institutionnel. «Un symbole, le sceau de la corporation témoigne alors de la qualité du produit et garantit sa provenance et son authenticité» (Urvoy, Sanchez, 2007, p. 25). Selon Urvoy et Sanchez, dans le livre «Packaging», le marquage s'est développé en rapport avec le développement des matériaux d'emballage surtout au 19<sup>e</sup> siècle, l'époque de l'industrialisation. L'étiquette se répand aussi avec l'industrialisation des techniques d'impressions (lithographie) : «Colorful paper labels have been used to identify products since the early 1880s.<sup>5</sup>». En effet le développement de l'étiquetage va de pair avec le développement du commerce. «Il faut attendre la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et la révolution industrielle pour assister à un complet bouleversement de cette conception du commerce, héritée du Moyen âge.» (Urvoy, Sanchez, 2007, p. 25). Je n'entre pas dans le sujet du commerce virtuel (le management financier) de notre ère, je m'attarde seulement sur le contexte de ce qu'on appelle la nouvelle mondialisation. Dans cette lignée, l'étiquette peut-elle être une expression de la division sociale et des articles de marque dans le nouveau régime économique mondial? Quel est le rapport entre l'étiquette et l'usager du produit?

Cette petite introduction historique du marquage me permet d'aborder le sujet de l'étiquette de la toile fabriquée en Chine comme objet historique et contemporain. Pour le moment, je n'entre pas dans le sujet de la toile comme un espace pictural historique. J'aborderai plutôt la question de l'identité de la présence de la toile comme produit dans la société. L'étiquette est l'image visuelle et vocale de cette identité, de cette présence. Qu'est-ce que c'est l'étiquette?

Le Petit Robert définit, entre autres, l'étiquette comme «un petit morceau de papier, de carton, fixé à un objet (pour en indiquer la nature, le contenu, le prix, la destination, le possesseur)». Selon le Règlement sur l'emballage et l'étiquetage des produits de consommation canadien, «"étiquetage" [est] Mentions, marques, labels, images ou signes se rapportant à un produit et figurant sur toute étiquette, fiche ou carte l'accompagnant, indépendamment du mode d'apposition — notamment par fixation ou impression.<sup>6</sup>»

La réglementation actuelle de l'étiquetage, qui est assez détaillée et complexe, reflète le dispositif social de contrôle et de régulation (loi, inspecteur, consommateur). Je me permets

<sup>5</sup> Cette citation est tirée de l'aperçu historique *The history of self adhesive labels*. In <http://www.worldlabel.com/Pages/history.htm>

<sup>6</sup> Loi sur l'emballage et l'étiquetage des produits de consommation (L.R., 1985, ch. C-38). In <http://lois.justice.gc.ca/fr/showtdm/cs/C-38//fr>



de dire que l'étiquette d'un produit est une certification de la permission de la présence et de la circulation dans l'espace-temps collectif. Elle est l'expression de la marque et un signe d'identification du produit dans le marché. En général, et en particulier au Canada, elle comprend l'«identité», le nom du produit, le signe de qualité, la dimension et le poids, les noms d'origines et les noms de personnes : «fournisseur». En effet, le nom du produit va de pair avec son existence. Entré dans le marché, le produit a besoin d'une légitimation, d'une identité, c'est-à-dire, d'un nom (marque). Un nom, qu'il soit historique ou pas, fait partie d'un système sémiologique (signifiant et signifié), donc il est signe porteur de sens en relation avec un autre signe. Si on exclut les matières premières comme marchandise, les marques interviennent comme des identités mythiques. Selon Barthes, dans *Mythologies*, le mythe appartient à un système sémiologique second : la métalangue. La marque mythique refoule le signe dans la langue et le vide pour se réfugier dans une forme que le concept du mythe remplit. Et enfin, elle crée la signification du mythe. Dire, par exemple, acheter une Toyota c'est s'approprier de l'assurance et de la durabilité. Ce n'est plus la voiture spécifique, signe de déplacement rapide et de confort qu'on achète! Ni le symbole du concept de qualité; on s'approprie la Toyota, qui est la qualité elle-même. «[T]out se passe comme si l'image [vocale ou publicitaire] provoquait naturellement le concept, comme si le signifiant fondait le signifié [...] le mythe est une, parole excessivement justifiée.» (Barthes, 1957, p. 237-238). Dans cette lignée, le « nom de la personne : la marque » pousse au dernier plan et même efface le contenu historique<sup>7</sup> du produit, et ne laisse que le nécessaire pour la survie de son mythe. Le «nom d'origine : le lieu de production» est étouffé s'il ne fait pas partie du mythe. En effet, parler de *Makita* ou de *Made in Japon* revient au même exemple de bonne qualité. D'autres exemples non négociables par rapport à leur histoire mythique et leurs origines comme les voitures Ferrari, Rolls-Royce. Toutefois, ces dernières marques ciblent des groupes très restreints. En revanche, le «fournisseur» des produits chinois est effacé complètement par des noms de marques selon la propagation de leur mythe (exemples : acer, Toshiba, HP, Sumsung, High Liner) (fig. 8.5). Les marques comme signe vocal et figuratif est la représentation du mythe du produit historique. Ici, la marque efface, par son exemplarité, mythique des caractéristiques de l'existence du produit (producteur, origine,

---

<sup>7</sup> Roland Barthe, *Mythologies*, p. 216-217. Il n'y a pas de mythe éternel, car c'est l'histoire qui transforme l'état du réel en parole. «[L]a mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique, car le mythe est une parole choisie par l'histoire. [...] la parole mythique est formée d'une matière déjà travaillée en vue d'une communication appropriée».





Figure 8.5 Saumon marque High Liner produit de la Chine, photo prise en 2008

fournisseur) qui pourrait perturber son propre mythe historique. Le fournisseur et le producteur chinois sont l'exemple de cet effacement contemporain. L'étiquette Made in China dissimulée par la marque mythique est loin d'être une cartographie de déplacement, d'un mouvement. Elle devient le nom d'un article ressemblant à l'existence d'une matière première dans le marché où l'origine du producteur n'a plus d'importance.

Mon geste artistique : la recirculation de la toile étiquetée Made in China, est de mettre en relief l'origine de la toile et le mythe du bon marché, et puis de soulever le rapport entre producteur anonyme, qui est le chinois, et entre le consommateur local. En effet, le producteur chinois est notre producteur dont on ne connaît pas les conditions spécifiques du mode de production. Étant un consommateur, mon geste artistique est un geste d'identification, à la fois, métaphorique et paradoxale par rapport au producteur chinois; comme artiste et individu, je prends la place du producteur: je suis consommateur, je suis transporteur, je me déplace, je suis étiqueté, je suis un marcheur et un migrateur, je suis un



post-producteur et je remplace le producteur. La recirculation de la toile, que ce soit par le système postal, par le système électromécanique (l'imprimante), par délégation ou en marchant, est une répétition du geste du transporteur qui fait partie de la chaîne de production et de consommation des toiles. Mais aussi, elle est une postproduction dans la mesure où elle refait ce voyage symbolique de la toile; la toile vient d'outremer. Cela est aussi une métaphore de la présence des nouveaux arrivants à titre d'immigrants ou réfugiés, etc. Dans ce sens mon geste prend multiples statuts qui composent mon identité, mon étiquette.

La question que je me pose sera sur le rapport de l'étiquette Made in China et le mythe du bon marché. Comment ce mythe du bon marché efface-t-il, ne déguise-t-il pas et ne démasque-t-il pas l'histoire du producteur et du consommateur?

## 8.2 Le mythe du bon marché

Dans les années soixante, le produit, la marque et l'étiquette sont des sujets abordés à titre de mythe ou d'image d'un paysage social. On en trouve des traces — même avant cette décennie — comme produit en série: le porte-bouteille de Duchamp, comme étiquette et marque chez des collages de Kurt Schwitters, Edwardo Paolozzi et Richard Hamilton. Les marques Pepsi-Cola, Coca Cola, Brown, Campbell's, la monnaie (Dollar), les chèques bancaires constituaient des sujets dans le Pop art et l'art minimal: la *Factory* et les boîtes (Campbell's, Brillo, Tuna, etc.) de Warhol; *Leather and Denim copyright #3* de General Idea; *Trademarks* de Vito Acconci, une performance où l'artiste se mordait pour créer des marques déposées; le changement du nom de l'artiste autrichienne Waltraud Lehner vers Valie Export (Valie est une marque d'une cigarette populaire); etc. Ces sujets — les marques, le produit, l'étiquette — constituent aussi une matière pour une pratique surtout conceptuelle, sociopolitique et esthétique. Je cite à titre d'exemple *le must de Rembrandt* (1986) et *la liberté sera maintenant simplement en petite monnaie*, (1990) de Hans Haacke qui a utilisé respectivement les marques de société Cartier et Mercedes pour démasquer le «capital symbolique de reconnaissance» générateur d'un mythe dans le cadre «des luttes symboliques contre la violence symbolique<sup>8</sup>» (Bourdieu, 1994). Un autre exemple de

<sup>8</sup> Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, p. 118. In [www.homme-moderne.org](http://www.homme-moderne.org). La lutte symbolique vise à créer des symboles pour défaire la croyance d'obéissance des ordres dans le discours dominant. Bourdieu explique que «la violence symbolique, c'est cette violence qui extorque des soumissions qui ne sont même pas perçues comme telles en s'appuyant sur des "attentes collectives", des croyances socialement inculquées. Comme la théorie de la magie, la théorie de la violence symbolique repose sur une théorie de la



General Idea: *Untitled (Visa)* 1987 est une peinture de la forme de la carte Visa faite en acrylique et pâte sur toile. Cette œuvre défait le mythe du Visa — étant un fait naturel sociétal indiscutable — par le biais du démasquage du symbolisme et de la connotation du Visa en faisant un lien avec la subsistance. Le mythe, comme sujet dans le commerce des signes et de la violence symbolique, est toujours entretenu par les artistes contemporains. Il y a des mythes qui résistent, d'autres s'ajustent ou se défont pour être remplacés par de nouveaux.

Le bon marché est un des mythes contemporains<sup>9</sup>, un produit dérivé à mon avis du mythe de la Liberté. Je n'analyserai pas l'histoire du concept de la liberté, mais j'aborderai l'expression de ce dernier en tant un mythe dans le discours et le mode de vie quotidienne. Dans le discours politique, social et culturel, la *liberté* va de pair avec la *démocratie* considérée à son tour comme si la *liberté* était un fait naturel dépourvu de son histoire, c'est-à-dire de son contexte. Malgré la différence philosophique et historique de ces deux concepts, l'un se mêle à l'autre. La *démocratie* devient la raison même de la *liberté* et n'est pas raisonnée. Ainsi, le mythe de la *démocratie* est la *liberté de l'individu* dans la société. Pourtant, «[le] mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il profère» (Barthes, 1957, p. 215-216). Alors, la signification du mythe trouve refuge dans différents objets. La liberté comme signification d'un mythe prend forme dans d'autres objets, de la même façon la liberté du marché et du libre-échange. Dans cette lignée, le bon marché s'insère comme synonyme du même mythe de la *liberté individuelle*. Le bon marché est signe de facilité d'appropriation avec des contraintes négligeables, signe d'un pouvoir, donc de liberté. En effet, le discours socio-politique, et même culturel évalue la production et les services sociaux selon le coût : plus cher, moins cher, bon marché. Je cite, à titre d'exemple, les propositions entamées pour résoudre le problème du décrochage scolaire et qui sont évaluées – par le discours néolibéral — selon leur coût sur le plan financier et non selon leur effet sur le plan pédagogique et socioculturel. Le moins cher, le bon marché est la meilleure solution pour l'accessibilité aux services et aux produits sociaux! La délocalisation industrielle (par exemple le textile) est la meilleure solution pour l'accessibilité aux marchandises.

---

croissance ou, mieux, sur une théorie de la production de la croyance, du travail de socialisation nécessaire pour produire des agents dotés des schèmes de perception et d'appréciation qui leur permettront de percevoir les injonctions inscrites dans une situation ou dans un discours et de leur obéir.»

<sup>9</sup> Jean-Jacques et Sophie Sanchez, *Packaging, Toutes les étapes du concept au consommateur*, p. 25. On cite qu'un magasin *Le Bon Marché* fut créé en France en 1852.



L'abondance est image du bon marché dans la société, elle est aussi une promesse d'appropriation et de pouvoir absolu, mais vide. Ce pouvoir est vide et absolu parce qu'il est une promesse d'une liberté individuelle inaccessible. Qu'en est-il pour la toile fabriquée en Chine?

La marchandise, toile fabriquée en Chine, est une objectivation du bon marché contemporain. Le signe de l'expression «bon marché» est la présence de l'*avantage*, de l'*occasion*, du *hasard heureux*, du *gain immédiat* et de la *gratuité*. Ce signe qui prend forme dans la toile est infléchi (selon le terme «inflexion» de Barthes) par le mythe du bon marché<sup>10</sup>, l'équivalent de la liberté, de la créativité individuelle et de la démocratie. La toile comme objet de performance et d'installation est symbole de ce mythe. Ce dernier masque la violence symbolique de la philosophie néolibérale qui inculque la liberté comme la loi du plus fort dans la société. Je vais défaire, démasquer ou interpréter ce mythe, je dirai que la toile est signe d'une stratégie de délocalisation industrielle, de migration de mains d'œuvres, de dumping social, de diminution des services sociaux, d'affaiblissement de ce qui est vulnérable, de renfort de ce qui profite de la déréglementation du marché. Dans cette lignée, l'élément toile, comme objet d'intervention artistique, est une métaphore double du mythe bon marché et de son interprétation. Elle est une présence paradoxale: un mythe qui masque et une interprétation qui démasque. Cette interprétation subjective ne prend sens que dans l'acte politique du déplacement et de la recirculation, c'est-à-dire, dans l'usage comme circulation. Le démasquage en tant que promesse d'interprétation quelconque est un acte d'usager, de l'Autre. Par contre, le masquage du bon marché est une absence de son signe linguistique et du producteur de la marchandise. L'absence du signe est une déformation du concept de la présence de la toile comme étant un produit à potentiel de valeur d'usage de créativité et de loisir, et de valeur d'échange. Tandis que l'absence du producteur est la conséquence de la nouvelle forme de l'aliénation du travail contemporain; c'est l'aliénation du travail d'un pays. Cette absence est le clivage socioculturel entre le producteur et le consommateur.

Le titre *Made in China* que j'utilise d'une façon répétitive remet en valeur la présence du lieu de production. Par contre, il confirme l'anonymat – une absence – de ce producteur. Mon geste, dont l'intention et le résultat sont paradoxaux, révèle de l'absurdité de l'acte artistique. Il aborde le sujet du producteur par le biais du produit fabriqué en Chine dont les

---

<sup>10</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, p. 222. Le signe dans la langue comme corrélation du signifié et du signifiant devient un simple signifiant (appelé «forme» par Barthes) dans la métalange; système sémiologique second qui déchiffre le mythe.



conditions de travail et le mode de vie sont différents, anonymes et étranges. L'artiste Alighiero Boetti a touché le sujet des producteurs et de mode de vie sans aborder le sujet du mythe du bon marché. Mais il est intéressant de le citer du fait qu'il a fait réaliser des œuvres dans un lieu où la main-d'œuvre est moins chère.

Au début des années soixante-dix, Alighiero Boetti «[a] employé jusqu'à cinq cents personnes en même temps dans la ville de Peshawar [en Afghanistan]» (Bourriaud, 1999, p. 144) pour réaliser une œuvre de tapisserie des cartes du monde évoquant la question du mode de production de l'œuvre artistique et son intérêt sur les idées de «l'ordre et le désordre, le hasard et la nécessité, la recherche et la découverte, le semblable et le différent.» (Ammann, 1997, p. 16). Est-ce que Boetti a anticipé la question de la délocalisation industrielle? Regardons ce que Bourriaud a écrit sur ce sujet dans son essai *Formes de vie*:

Le coup de génie de Boetti aura été de pousser à l'extrême la logique cynique de la recherche du moindre coût, et d'exposer clairement ce qui relevait dans l'art d'avant-garde d'un reste d'aristocratie : l'artiste qui évite le "faire", dédaignant les opérations matérielles de production, laissées à l'assistant, semble reproduire le partage schématique de la société entre capitalistes et ouvriers. Tel n'est pas le cas, contrairement aux apparences, de l'artiste conceptuel, et notamment de Boetti. Celui-ci ne dévalue pas la fabrication, mais il la laisse à d'autres, sans reconnaître aucune prééminence du cérébral sur le travail manuel, et *vice versa*. Il se présente comme un ouvrier qualifié de la pensée. (p. 145)

Cette association de Bourriaud entre le mode de production de Boetti, d'une part, le dumping social et la délocalisation de la main-d'œuvre, d'autre part, est intéressante. Mais, à mon avis, l'intention de Boetti est plutôt la recherche d'une expérience qui soulève l'idée de l'ordre et du désordre, la stabilité et la mobilité de la frontière géographique. Cela n'empêche pas qu'elle contient le souci de la recherche et de la découverte sociopolitique et culturelle.

Ce qui m'importe dans cette œuvre c'est ce voyage vers des pays moins développés (sur le plan économique) et moins riches. Elle ne reflète pas le mythe du bon marché, mais peut-être défait-elle d'autres mythes sur ces mondes étrangers.

Un point qui pourrait être soulevé et qui est en rapport avec ma démarche c'est la migration et l'immigration comme acte de délocalisation. Est-ce qu'il y a un rapport entre le bon marché et l'immigration?



### 8.3 L'immigration et le bon marché

Les raisons de quitter un espace «sous l'effet de la mondialisation [...] s'estompent» (Papastergiadis. 1998, p. 43). Dans les espaces où se jouent les crises, des facteurs prioritaires pour quitter le lieu dissimulent les raisons dites secondaires. Il est, dans ce cas, question de vie, de survie, de meilleures conditions de... L'espace ne supporte plus ses usagers, ou les habitants ne supportent plus le lieu. Durant les crises, l'espace est un «lieu pratiqué» (de Certeau, 1990, p. 11) autrement, étrangement. Il n'est plus un espace, il est un lieu tout court; un espace, qui renie ses habitants faute de crises et qui les trahit, sera inévitablement matière de vengeance, de reniement. L'état de guerre est un déni. L'espace change, il trahit, se dénonce et dénonce ses usagers. J'ai décidé de quitter le Liban, autrement, en le saluant l'année de mon départ par des activités intensives (commissariat de deux expositions à titre bénévole). C'est la séparation de deux «amants» qui s'excusent de s'être fait du mal. Mes villes qui souffraient ne pouvaient pas m'accueillir faute de marginalisation; je n'ai pas pu y entrer. Elles étaient autres. Je les ai laissées seules! Le Liban a perdu, j'ai gagné. J'ai perdu et le Liban a gagné. Nous avons perdu tous les deux. Ou bien tous les deux, nous avons gagné!

J'ai émigré. L'émigration. Un des sujets qui occupe les intellects et les chercheurs comme étant l'effet d'un déséquilibre de partage mondial et même local. L'émigration s'associe aux crises; ce n'est pas toujours le cas ou plutôt c'est rarement autre!

Le rapport mondial sur le développement humain 2009 (qui va paraître en octobre) du PNUD<sup>11</sup> abordera comme thème central la migration — à la fois à l'intérieur et au-delà des frontières — en matière de politique, de sociologie, d'économie, d'histoire, de démographie, de ressources naturelles, de culture et de droits de l'humain. La migration est une des conséquences de l'inégalité du partage. «La distribution des capacités à l'échelle mondiale est extraordinairement inégale, et [...] ceci constitue un facteur majeur d'entraînement incitant les personnes à se déplacer<sup>12</sup>». Cette étude cible l'émigration en tant que phénomène déséquilibrant vu sous l'angle de son augmentation en matière statistique: déséquilibre démographique, centralisation, polarisation nationale et internationale, etc. Mais toute émigration suppose par la suite une immigration. Quitter un pays pour s'installer dans

<sup>11</sup> PNUD c'est le Programme des Nations Unies pour le développement. «Depuis 1990, les Rapports annuels sur le développement humain ont examiné les défis tels que la pauvreté, les sexospécificités, la démocratie, les droits de l'homme, la liberté culturelle, la mondialisation, la pénurie en eau et le changement climatique.». In <http://hdr.undp.org/fr/rapports/mondial/rmdh2009/>.

<sup>12</sup> *Ibid*



un autre pays. Le rapport entre l'émigration et l'immigration ressemble au phénomène d'osmose entre les êtres vivants. On suppose un lieu qui donne, qui refoule, qui laisse sortir et un autre qui accueille, qui laisse entrer. Cette «osmose» sociale implique une perte et un gain en matière économique, démographique et culturelle. Est-elle coûteuse, bon marché? Et sur quel plan?

La perte et le gain touchent tous les plans, que ce soit le lieu d'émigration ou celui d'immigration, ainsi que la personne déplacée. Une question qui m'a préoccupé dès que j'ai commencé à penser à l'immigration: est-ce que cela vaut la peine de quitter le Liban? J'ai fait le jeu du «pour» et du «contre». Ma recherche et mes informations n'étaient pas suffisantes pour répondre aux questions que je me pose. Pourquoi le Canada a-t-il une politique d'immigration très structurée? Quel est son intérêt? Est-il démographique? Y-a-t-il des conséquences problématiques? Des questions que je pouvais poser, mais pas y répondre. Quasi impossible.

Le lieu d'immigration – le Canada et précisément le Québec — admet d'autres calculs sur la notion de la perte et du gain. Toute politique d'immigration sera fondée principalement sur l'intérêt socioéconomique mêlé avec celui du culturel (la langue) au Québec. Les questions de la diversité culturelle, de l'intégration, etc. ne sont que des conséquences de la première question sur l'intérêt socioéconomique. Mais, lire la politique de l'immigration actuelle de la sorte est une lecture très restreinte. Les agents de la structure juridique, organisationnelle, historique et politique du ministère de l'Immigration (employés, budget, bâtiments, carrefours d'intégration, etc.) qui sont des facteurs considérables de l'élaboration de la politique de l'immigration, impliquent une lecture plus complexe. Cela n'empêche pas de supposer qu'un des facteurs importants, peut-être, le plus important, de la structuration politique de l'immigration canadienne contemporaine, est la démographie. Parler de démographie est question, entre autres, de main-d'oeuvre, c'est-à-dire, de production et de consommation. Prévenir cette crise démographique fatale! est trouver la solution la plus rapide, la plus facile et la moins coûteuse<sup>13</sup>. Dans ce contexte la notion du bon marché s'insère.

---

<sup>13</sup> Luc Savard, «L'immigration, un problème ou une solution?» in *Ciyerpresse.ca*. Savard (directeur du GREDI: Groupe de recherche en économie et développement international) pose la politique de l'immigration sans tournure comme solution d'un problème sociétale: démographique et économique. La question n'est pas si Savard prouve par le biais des statistiques que cette politique est positive en matière de démographie ou d'économie, mais plutôt la question est que ce discours dévoile l'intérêt et l'objectif directs de cette politique. Regardons ce qu'il dit: «Les études économiques réalisées par des chercheurs du centre de développement de l'OCDE ont montré que les effets de l'immigration sont positifs d'un point de vue économique dans tous les pays de l'OCDE. Bien que le taux de chômage soit quelques points de pourcentage plus élevé chez les



Sur le plan économique, l'immigration est un bon marché. La toile aussi. Et la main-d'oeuvre chinoise! C'est dans ce sens que je fais une correspondance entre le déplacement de la toile blanche et l'émigré-immigrant. En effet, l'émigré s'associe au Made in China comme origine et l'immigrant s'associe à la toile comme présence dans l'espace (fig. 8.6). Il y a ici une double absence dans les deux cas. L'émigration est un acte passé: quitter le lieu d'origine. Il y a une absence socio-culturelle. L'immigration est un acte présent: présence dans l'espace d'accueil; il y a une confrontation et une adaptation, donc une autre absence socio-culturelle. L'émigré-immigrant n'est ni ici ni là, il est dans un espace-temps intermédiaire. De même, la toile fabriquée en Chine est représentation d'une double absence. La première, c'est l'effacement de l'origine du produit et du producteur; la seconde c'est la présence de la toile vierge et blanche comme effacement et promesse d'acculturation. La toile n'est ni espace pictural ni produit, elle est dans un état entre les deux.

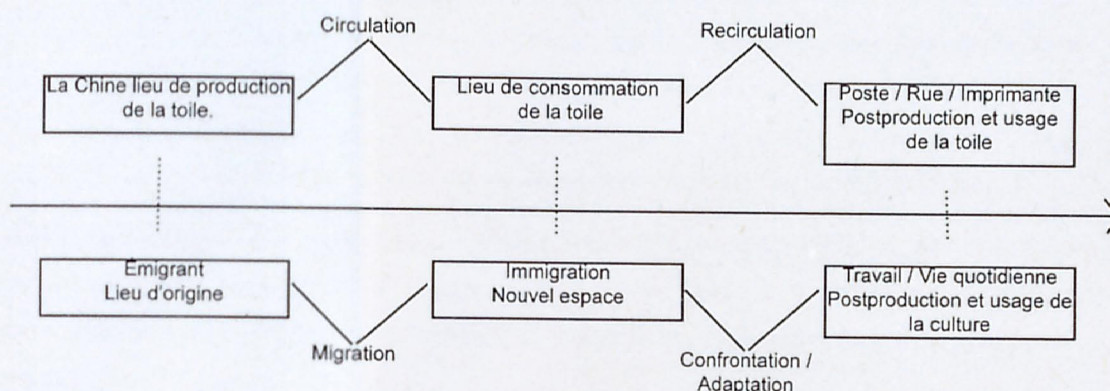


Figure 8.6 Diagramme

immigrants arrivés il y a moins de dix ans (environ 3 point[s] de pourcentage), certains emplois ne seraient pas comblés sans ces travailleurs, notamment parce que les conditions de travail sont parfois moins intéressantes. Au net, seuls quelques milliers d'immigrants sont au chômage.» Ciberpress.ca 15 juillet 2009. <http://www.cyberpresse.ca/la-tribune/opinions/200907/15/01-884344-limmigration-un-probleme-ou-une-solution.php>



## CHAPITRE IX

### INTERSTICE 9

MADE IN CHINA!

1

Robert Morris performing in Morris's 21.3, Surplus Theater, New York, February 1964.  
Photo : © Peter Moore, 1964.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Maurice Berger, *Labyrinths : Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, p. 22. C'est une légende d'une image.



## CHAPITRE X

### *MADE IN CHINA*<sup>1</sup>

Prendre le statut d'un transporteur de la toile fabriquée en Chine par le truchement des gestes artistiques, c'est devenir un postproducteur comme tous les usagers de cette même toile. Je suis un postproducteur avec un double statut: un usager-artiste. Je performe sans nécessairement m'exposer, dans la mesure où la performance, comme compétence artistique, fait partie du processus de travail et de ma vie. Ceci dit que l'espace de production fait partie du quotidien; je réfléchis sur le quotidien comme étant un lieu qui contient des gestes performatifs (magasiner, déplacer les achats, marcher, envoyer un courrier). Tout glissement de mes gestes vers un cadre est une exposition. Certes, j'accumule un capital de gestes performatifs comme un producteur. J'entrepense la production dont la valeur ne se réalise que dans la consommation ou dans l'usage. J'envoie une toile par poste à un destinataire, rien ne se passe. Je note l'acte, je documente. J'accumule des représentations qui seront matière à utiliser par moi-même ou par d'autres personnes. J'ai eu l'idée de convier d'autres personnes à faire mes gestes performatifs. Le champ du geste de l'usage me paraît aussi important que la singularité de sa représentation (toile ou autre chose).

Avant de proposer mon projet (qui a été accepté) à la Galerie de l'UQÀM, des questions m'ont préoccupé: comment faire usage d'un espace voué à l'exposition? Comment contextualiser le geste performatif? Comment le quotidien se représente-t-il dans l'espace de la galerie?

#### 10.1 Occuper l'espace

Qui devrait occuper l'espace de la galerie? Est-ce que l'espace de la galerie est une finalité, étant un cadre du geste performatif? Ce dernier s'étend-il vers l'extérieur du cadrage?

---

<sup>1</sup> Le titre de ce chapitre est le titre de l'œuvre dans la Galerie de l'UQAM. Je l'ai mis en italique pour le différencier de mon usage précédent, dans les chapitres antérieurs.



Penser la galerie de l'UQÀM comme une institution performative du champ artistique montréalais était un pas pour faire usage de sa fonction architecturale, promotionnelle et symbolique. Cela m'a aidé à échapper au fait d'exposer des documentations de gestes performatifs ou bien des œuvres finies, et à explorer le concept de l'usage, de la consommation, de la production et de la postproduction. L'entrée de la galerie est une salle d'accueil où il y a un bureau et une bibliothèque. Cette entrée a deux fonctions: la première est la surveillance et le contrôle du mode d'emploi des usagers; la deuxième est l'exposition et la vente des éditions de livres et de catalogues d'artistes. Alors, j'ai pensé faire usage des deux espaces, celui de la salle d'exposition et celui de la salle d'accueil, sans occuper physiquement ni l'un ni l'autre. Sans obstruer le passage, j'ai empilé à l'entrée de la salle d'exposition (entre la salle d'accueil et la salle d'exposition) quelques centaines de toiles fabriquées en Chine (20 x 25 cm). Un cartel collé au mur, qui sépare les deux salles en question, invite les visiteurs à acheter la toile à 1 dollar, puis à l'expédier par la poste à eux-mêmes (fig. 10.1). Cette proposition crée, à mon avis, un parallélisme entre la salle d'accueil et la salle d'exposition par le biais de l'installation, mettant en relief les deux salles sans les occuper par l'installation. L'espace non occupé n'a d'importance que devant l'installation de l'espace interstitiel qui sépare l'entrée de la galerie et la salle d'exposition. Il est une promesse d'usage. Il ne prend sens qu'au moment où l'usager entre dans la salle d'exposition. En outre, l'espace d'exposition sera occupé par les usagers de la galerie, par une présentatrice/conférencière (Anne Bertrand) autour de ma pratique, et d'une façon aléatoire, par des performeurs (moi-même et Christian Bujold). Ces derniers gestes (performance, présentation) ne sont que redondance de la fonction, des habitudes et des rituels de la galerie.

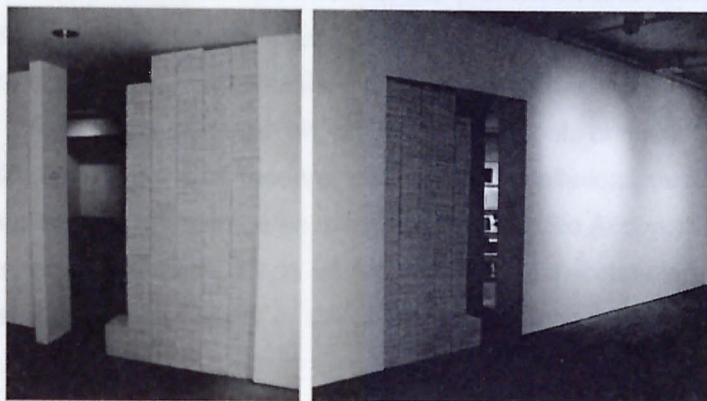
Occuper l'espace suppose une habitation, un remplissage, une appropriation. Il implique un lieu qui peut accueillir des éléments, c'est-à-dire, qui admet un vide relatif pouvant être rempli. Cette évocation du vide et du plein de la salle d'exposition rappelle les œuvres d'Yve Klein et d'Arman dans la galerie Iris Clert. Le premier a fait le vide absolu! dans son exposition *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* (en 1958), où l'artiste, vidant l'espace, a dégagé la galerie de tout objet; tandis qu'Arman a fait le contraire remplissant toute la galerie par de rebuts.

L'invitation au vernissage est une boîte de sardine remplie de déchets et contient un texte de PIERRE RESTANY : "Un événement capital chez Iris Clert en 1960 donne au Nouveau Réalisme sa dimension architectonique. Dans un tel cadre, le fait est



d'importance. Jusqu'à présent aucun geste d'appropriation à l'antipode du Vide n'avait cerné d'aussi près l'authentique organicité du réel contingent."<sup>2</sup>

Ces deux artistes Arman et Yves Klein se sont approprié l'espace d'exposition chacun à sa manière. Ces «nouveaux réalistes [qui] considèrent le Monde comme un Tableau» (Restany, 1961) ont poussé l'occupation de l'espace d'exposition jusqu'aux limites physiques et soulevé des questions sociales et culturelles. Ils se rejoignent à la limite des extrêmes du plein ou du vide. Sur le plan philosophique, le vide et le plein forment une dialectique; ils existent à la fois dans un même contexte, le plein est un vide et vice versa. Mais sur le plan du langage comme effet du réel, ces deux notions spatiales tendent vers une dualité où l'absence du vide est une présence du plein. Yves Klein pousse le vide vers l'extrême dans le sens idéal comme une «zone de sensibilité immatérielle<sup>3</sup>»; le vide est l'équivalent de l'immatériel. L'espace d'exposition reste toujours un lieu physique d'occupation du corps humain. En revanche, Arman par la matérialité essaie d'éliminer le vide pour atteindre le plein absolu! Le corps humain est à l'extérieur de l'espace d'exposition. Par contre, mon installation *Made in China* ne vise ni le vide ni le plein, ou bien elle vise les deux ensemble. Elle partage la galerie (salle d'exposition, passage interstitiel, et salle d'accueil) en territoires occupés et vacants, où l'usage et le mode d'emploi structurent la narrativité de l'oeuvre.



**Figure 10.1** *Made in China*, installation à la Galerie de l'UQAM. Gauche : le point de vue est situé dans la salle de réception. Droite: le point de vue est du côté de la salle d'exposition.

<sup>2</sup> [www.armancommunity.org/3-categorie-598121.html](http://www.armancommunity.org/3-categorie-598121.html)

<sup>3</sup> «*Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle*» est un rite où l'artiste Yves Klein cède cette zone en échange d'une quantité d'or dont la moitié sera dispersée dans la nature. L'artiste donne un reçu à l'acquéreur, un reçu qui devrait être brûlé devant un témoin. In [www.yveskleinarchives.org](http://www.yveskleinarchives.org)



## 10.2 Faire usage et mode d'emploi

*Made in China* suggère une transformation du lieu de cadrage en espace de performance. En effet, les usagers de la galerie performent par leur présence dans la salle d'exposition vide et par l'achat des toiles. Ils transportent la toile vers l'extérieur de la galerie et déconstruisent l'installation. Et s'ils respectent le mode d'emploi de la toile suggéré, ils s'expédieront la toile. Par ce dernier geste, ils déplacent le lieu de l'exposition et de production vers l'extérieur et participent à la production de l'œuvre par le biais de l'usage. Les gestes proposés sont à l'évidence mes gestes performatifs étant une analogie des gestes quotidiens. Une postproduction du quotidien. L'installation des toiles dans un espace interstitiel et leur vente mettront l'acte d'exposition dans un statut multiple et ambigu. L'espace sera un lieu de vente et un lieu d'exposition; la toile est un produit et une promesse d'un espace pictural; l'usager est consommateur et producteur; la présence des toiles à vendre est un potentiel d'absence. Ces gestes ambigus et parfois paradoxaux évoquent les œuvres du Pop Art des années soixante : *The STORE* de Claos Oldenburg 1961-62 et *The American Supermarket* 1964. Ils sont à la limite de la performance, soulève des interrogations sur la forme et le contenu du cadre institutionnel. «[The] artists not only regarded themselves as producers of artefacts, but simultaneously questioned the cultural, institutional and discursive 'frame works', in which the production and reception of art took place» (Lüthy, 2002, p. 148). Ces mêmes questionnements sont soulevés par d'autres artistes des années soixante et soixante-dix. Les exemples sont nombreux sur la transformation de l'espace du cadrage en un lieu fonctionnel, critiquant le système du cadrage et les politiques qui le sous-tendent, comme les installations de Guillaume Bijl fin des années soixante-dix<sup>4</sup>. Je m'attarde à un exemple, celui de Vito Acconci *Service Area* que j'associe à mon projet sur les plans de la performance et de l'occupation de l'espace. La similitude entre *Services Area* et *Made in China* est assez étroite. Que peut-on dire de la différence?

Le musée d'art moderne à New York organise en 1970 une exposition collective d'art conceptuel intitulée *Information*. Vito Acconci expose *Service Area*, une œuvre conceptuelle de performance et d'installation. Acconci transforme son espace d'exposition en une boîte à

---

<sup>4</sup> Aurélien Mole, *Une exposition d'anticipation, Guillaume Bijl, SMAK de Gand*, p.1. «En 1979, Guillaume Bijl publie un manifeste intitulé *Het Kunstliquidatieproject* ou *Le projet de liquidation de l'art*. Dans ce texte il propose que l'Etat Belge ferme tous les lieux dédiés à la culture pour les "transformer en espaces appropriés pour des objectifs plus pratiques". En grossissant le désintérêt que le gouvernement Belge porte alors à la culture et à la création, l'artiste anticipe une société où la culture serait jugée selon des critères de rentabilité.».



lettres! Il a transféré son adresse de courrier vers l'adresse du musée. Il recevait tous ses courriers au musée durant l'exposition du 2 juillet jusqu'au 2 septembre. Les courriers sont déposés sur une table dans le musée. Tous les deux ou trois jours, Acconci passe au musée pour récupérer ses courriers. Selon le «statement» (le communiqué) d'Acconci, l'œuvre est performée par le service postal, les expéditeurs des courriers (sans leur connaissance) et, évidemment, par l'artiste lui-même. Le geste quotidien se transforme en geste performatif par le biais du glissement de l'espace d'occupation quotidien vers le lieu du cadrage. Lisons ce que Acconci note sur son œuvre, dans le catalogue de l'exposition.

#### Notes on and around some uses of SERVICE AREA

-- In going to the museum, I am performing in a different style my ordinary role of going down to get my mail.  
Learning to 'get on the track.' Learning to make equivalent 'going to the museum' and 'going for my mail.'<sup>5</sup>

Le rapport entre l'acte quotidien (chercher le courrier) et la visite du musée est assez clair. Le déplacement du geste de récupération du courrier vers le cadre institutionnel a glissé la fonction culturelle du musée vers un usage ordinaire du quotidien. Le corps de l'artiste crée un pont réel par l'acte performatif entre le lieu du cadrage et celui de la vie, et transforme ces deux espaces en lieux d'exposition et de production. Dans cette lignée, *Made in China* s'associe à *Service Area*. Mais elle se diffère de cette dernière sur différents plans politique, social et esthétique. Certes, la connotation contemporaine de la toile comme produit fabriqué en Chine est chargée d'un discours symbolique, esthétique et politique. Elle est une critique de l'institution, du champ artistique et du champ sociopolitique. Dans *Service Area*, la critique institutionnelle est soulevée sur le plan esthétique et culturel. En effet, les lettres, comme supports et objets, ne comportent que l'image du quotidien du fait que le contenu des lettres ne concerne que l'utilisateur spécifique, Acconci. Elles transforment l'espace d'exposition en un lieu de réception épistolaire où l'artiste entre et sort comme un usager double; un usager du musée comme artiste et visiteur, et un usager de sa boîte postale faisant un acte quotidien et performatif. Le flux des lettres rend l'espace d'exposition un point d'arrivée et un point de départ répétitifs, un lieu d'installation qui se construit par le système postal et se défait par l'utilisateur jusqu'à la fin de l'exposition. Ce flux ou la temporalité de la présence des lettres est à la fois l'objectivation et la représentation du geste quotidien et performatif.

---

<sup>5</sup> Vito Acconci, *Service Area*, 1970; cité dans Kysnaston L. McShine, *Information*, catalogue d'exposition, New York, The Museum Of Modern Art, 1970, p. 5.



*Made in China* fait usage des mêmes stratégies que celles de *Service Area*: la performance, l'installation, l'entrée et la sortie, la poste. La distinction me paraît principalement en matière de forme d'usage comme acte de postproduction et en matière de discours sociopolitique. Dans *Made in China*, cette distinction de la forme d'usage se déploie sur le plan de l'occupation de l'espace comme geste métaphorique, de l'usage de toile comme espace pictural et de la vente des toiles. En effet, l'œuvre *Made in China* partage et relie à la fois l'espace d'exposition (salle d'exposition et d'accueil, lieu intermédiaire) et génère un discours critique sociopolitique et culturel sur le statut de présence des usagers dans l'espace-temps (galerie, communauté, société). Elle transforme l'espace alloué à l'exposition en un magasin que les usagers rendent vide par le biais de la consommation; j'ai transporté et installé les toiles avant l'ouverture de l'exposition, les usagers désinstallent les toiles en les transportant avec eux. Le flux se fait une seule fois dans l'espace de la galerie, point d'arrivée en masse et point de départ par atomisation. Les toiles ont été amenées à la galerie en une seule journée et par une seule personne, et elles sont transportées, au fur et à mesure, vers l'extérieur de la galerie par différentes personnes. Ici, l'acte de l'usage n'est pas limité aux performeurs — incluant moi-même — mais s'étend, selon les balises proposées (le mode d'emploi), vers l'autre: l'utilisateur de la galerie. Cet acte admet deux facettes, celle de la consommation réelle de la galerie et de la toile, et celle de la performance (sans ambiguïté). Il n'est plus individuel, mais plutôt collectif et se présente comme une zone de production où l'utilisateur pourra participer au soulèvement de questions critiques par le biais de — et sur — son propre geste. Il construit une action de déconstruction de l'installation; consommer et produire. Certes, le flux probable des toiles relié par une promesse d'usage est une représentation d'un potentiel d'absence de l'installation des toiles mêmes. Il est le reflet d'une présence et d'une absence politique, sociale et culturelle. En plus, la toile, en opposition avec les lettres de *Service Area*, est un espace pictural neutre, passif, en attente de se transformer en œuvre par l'acte de postage.

Le système postal dans *Made in China* agit comme un dispositif performatif probable dans l'œuvre, tandis que dans *Service Area* il agit comme dispositif performatif réel. En effet, le «mode d'emploi» de la galerie et de l'œuvre se compose de deux plans enchaînés. En premier lieu, il y a les habitudes conventionnelles de la galerie, gérées, surveillées, proposées, structurées par l'approche conceptuelle de la galerie même. En second lieu, il y a le mode d'emploi proposé par l'œuvre: l'achat de la toile et puis le postage de la toile à soi. Ces deux modes d'emploi sont des suggestions ou un ordre de présence comportementale



dans le lieu du cadrage. Ils incitent les usagers à performer leur rituel de production et de postproduction. Les usagers sont assujettis au dispositif de surveillance (par soi, par l'autre, ou par le système de la galerie). Ici, la transgression de l'ordre et du conditionnement est importante, dans le sens où elle pourrait être une désobéissance, une résistance au système ou bien à soi (à titre d'exemple, si on achète la toile et on peint là-dessus). Le système postal n'intervient plus dans l'œuvre que dans le contexte d'un énoncé performatif. Dans ce contexte, la poste dans *Made in China* est un dispositif performatif comme un système de déplacement, si on respecte le mode d'emploi de la toile, et elle l'est aussi par la présence dans l'énoncé des consignes d'utilisation, dans la mesure où l'énonciation est un des éléments structurants de l'œuvre.

### 10.3 Performance et habitudes de la galerie

L'acte d'achat de la toile est un déplacement d'un objet de l'espace public du cadrage vers l'espace privé. C'est une performance ressemblant à celle d'Acconci dans *Service Area* par la récupération des courriers, mais elle est démultipliée par l'acte collectif des usagers-visiteurs. La toile dans la salle d'exposition est à la fois une marchandise et un espace pictural inactif. Elle est activée par l'acheteur pour se transformer en une œuvre d'art. Il y a ici performance et peinture conceptuelles! Différemment des lettres du *Service Area*, la toile admet deux principales connotations socioculturelles: le produit bon marché (analysé dans des chapitres précédents), l'espace du cadrage (la toile et la galerie), le potentiel d'usage et l'action individuelle et collective.

Cette action potentielle du collectif averti ou curieux est une répétition ou une postproduction de mes gestes performatifs (transport et postage de la toile, occupation de l'espace par mon corps, respect du mode d'emploi). Elle est encore une appropriation du moyen de production se présentant comme un pouvoir d'agir dans la production et la consommation. De même, par l'invitation des performeurs qui occuperont l'espace à leur guise avec des balises établies durant nos rencontres, je refais ce transfert de mes actes performatifs. Mais cette fois-ci, le mode de production et de consommation est différent; ici, il y a des compétences artistiques et culturelles. Ce mode de production a un statut socioculturel différent de celui des visiteurs de la galerie, mais les deux se rejoignent en terme d'usage et de postproduction dans le champ artistique. Dans ce sens tous les usagers de la galerie que ce soit les visiteurs, les performeurs, les employés construisent l'œuvre et la défont par la postproduction.



Christian Bujold et moi-même faisons, chacun seul, des performances aléatoires dans l'espace d'exposition (ni l'heure ni la date ne sont annoncées). Les objets utilisés sont les toiles et le même bloc de toiles que j'ai déjà utilisés dans des performances antérieures (fig. 6.12 et 6.13). Chacun de nous utilise et occupe l'espace pour créer son propre mode d'occupation, en respectant toujours les balises établies durant nos rencontres. Christian Bujold est artiste performeur et employé comme gardien à la réception de la Galerie de l'UQAM.

Anne Bertrand, que j'ai conviée à faire usage de la conception de mon projet et de ma démarche afin de faire une présentation, est à la fois artiste et directrice d'un centre d'artistes. La présentation est déjà fixée et annoncée sur les cartons d'invitation. La logistique de la présentation sera restreinte aux dispositifs de projection; pas de chaise ni de table. La présentation, comme une activité généralement faite autour des expositions, prend un autre statut — celui de la performance — au moment où Bertrand fait usage du concept de l'oeuvre comme postproduction de mon propre récit de pratique. Le processus d'élaboration de la présentation performative est fondé autour du cadre que j'ai proposé (logistique, espace d'exposition), et sur les décisions et le choix de Bertrand. Cette présentation performative rappelle aussi celles de la comédienne Catherine Vidal en 2008 et 2009 (figure 6.8) et de la *Souricière Made in China* de Jean-Philippe Luckhurst-Cartier (étudiant en histoire de l'art et guide au MACM) (fig. 10.2). La différence, c'est que les deux dernières présentations ont été conçues dans tous les détails par moi-même. Et les présentateurs m'ont remplacé pour interpréter mon propre récit de pratique en utilisant le «je» au lieu de «il» durant la présentation. La présentation, composée et planifiée par Anne Bertrand, diffère par son processus d'usage; le concept de l'usage est aussi structurel qu'interprétatif.

Au moment du vernissage, je fais, dans la salle d'exposition, une performance de projection de vidéo ressemblant à *Made in China: 20080226* (fig. 6.13); commentée ci-dessus dans le chapitre VI. La monobande projetée est une performance vidéographique dans laquelle je tournais autour du musée d'art contemporain de Montréal (MACM), en portant sur le dos le bloc de toiles (fig. 10.3).





**Figure 10.2** *Souricière Made in China*, 2009. 20 min. Présentation en collaboration avec Jeau-Philippe Luckhurst-Cartier au Forum 2009 en M. A. à l'EAVM



**Figure 10.3** *Autour du MACM*, 2008. 20 min. Performance vidéographique. Montréal

*Made in China* suppose multiples glissements de statut des différents usagers. Ces glissements répétitifs tendent vers un acte de postproduction au moment où la fonction de l'usager élargit son statut socioculturel. Certes, moi-même je suis artiste et concepteur du projet, mais aussi je prends le statut du commissaire du fait que je convie des performeurs à occuper l'espace. Je fais le même geste d'autorité que celui de la direction de la galerie. Christian Bujold a deux statuts (employé et artiste) qui sont matière de ses performances. Il embauche une chorégraphe qui l'entraîne à occuper l'espace d'exposition. Selon lui, il a



répété mon geste. Il performe — en plus de l'occupation de l'espace d'exposition — durant son travail par le biais de sa fonction comme gardien de galerie. De même, Anne Bertrand prend, à la fois, deux statuts qui sont naturellement les siens, celui de l'artiste et celui d'une présentatrice d'un projet (directrice d'un centre d'artistes). Enfin, les usagers répètent avec différence mes gestes performatifs, ceux du déplacement, de la circulation et de la recirculation des objets fabriqués en Chine. Cette stratégie de détournement n'est autre qu'un glissement, et même, qu'un déplacement des habitudes des usagers de la galerie (visiteurs, artistes, galeristes). (fig. 10.4)

Pour conclure et répondre à la question posée au début du chapitre sur le quotidien dans *Made In China*, je citerai les points reflétant l'image **métaphorique** ou **mimétique** du quotidien. La mimésis est dans l'achat de la toile, étant une répétition du geste quotidien. Tandis que la recirculation de la toile et le glissement des statuts répétitifs dans le cadre de la galerie ne sont qu'une métaphore du pouvoir de l'acte de l'usage dans le quotidien, que ce soit collectif ou individuel.

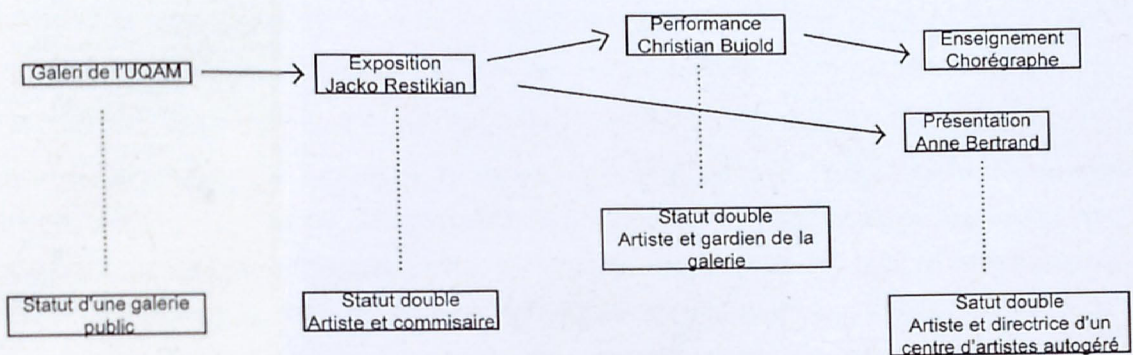


Figure 10.4 Diagramme



## CHAPITRE XII

### INTERSTICE 13

«أنا شخص غير موهوب، أنا مجرد عامل، وعملي هو كتابة الروايات. أنا صاحب مهنة ولست أكتب الرواية فقط عندما يتوافر لي الوقت. تفكيري وهواجسي كلها مركزة على موضوع الرواية. إنه عمل بدوام كامل كما يقال. [...] أنا لست أديباً، أو في شكل أدق أسعى حتى أبطل أن أكون أديباً. [...]»  
رشيد الضعيف

Je suis une personne non douée, je suis tout simplement un travailleur. Mon travail est l'écriture romanesque. J'ai une profession et je ne pratique pas l'écriture quand je suis disponible. Ma pensée, mes inquiétudes sont centrées sur le sujet de l'écriture. C'est un travail à plein temps, comme on le dit. [...] Je ne suis pas un homme de lettres, pour être plus précis j'essaie de ne pas l'être un homme de lettres.

Rachid Eldaif<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Rachid Eldaif est un romancier libanais. Cette citation est tirée d'une entrevue dans le quotidien Al-Akhbar et est traduite de l'arabe par moi-même. <http://www.al-akhbar.com/ar/node/10907>



## CONCLUSION

Terminer le texte par des déductions, par un rassemblement d'idées, pour un aboutissement logique à des interrogations et à des positions conceptuelles me paraît comme un jeu d'échecs. L'échec est inévitable, mais comment le déjouer? Il est la contradiction qui côtoie la cohérence; l'illogisme et la logique. L'analyse que je fais se défait par ma pratique, et mon récit de pratique construit mon processus; discordance et accord. J'ai pu, à travers ma recherche création, saisir quelques aspects de mon approche théorique sur la postproduction. Le glissement du concept m'a servi comme stratégie pour comprendre, en partie, mon exploration de ce même concept et pour situer ma démarche artistique, culturelle et sociale par rapport aux autres pratiques actuelles. Le corps performeur étranger et anonyme, l'Autre (usager et travailleur), le rapport entre l'acte et le quotidien ont évoqué mon intérêt pour ce concept, sa pertinence et son inadéquation. J'ai pris en charge la question de l'usage par l'usage de la production culturelle et par le pouvoir de la subjectivation en tant que acte sociopolitique, ainsi que la question des limites du cadre performatif. Je pense que l'ensemble de cette démarche, théorie et pratique, a tissé une relation entre la stratégie de postproduction, ma propre histoire et le sujet abordé (le produit fabriqué en Chine).

La postproduction, la migration et *Made In China*<sup>1</sup> se lient, malgré leurs catégories distinctes, par l'acte de déplacement dans l'espace-temps. Ce déplacement, par toutes ses formes (recirculation, délocalisation, etc.), est un acte politique, social, culturel et esthétique. Réutiliser des stratégies de compétences artistiques en soulevant des interrogations sur le mode de vie et sur la gestion de la société, n'est que des usages des produits culturels. Ces usages multiples et diversifiés, qui ont trait à l'expérience individuelle et collective, à la subjectivation des connaissances et des normes sociales, restructurent et reconditionnent l'identité de l'usager lui-même. *Made in China* et la stratégie de production (la postproduction) ainsi que la signification du geste artistique (migration locale, régionale et internationale) constituent une métaphore de la postproduction de l'identité par le truchement du déplacement des biens matériels et intellectuels (émigration et immigration, exportation et importation). L'identité est individuelle par sa singularité, elle tend aussi vers la collectivité

---

<sup>1</sup> *Made In China* est la dernière œuvre, celle de la Galerie de l'UQAM. Il me semble que cette œuvre comprend l'ensemble, plus ou moins, de tous mes gestes artistiques des dernières années.



dans la mesure où l'individu puise son expérience de celle du collectif et participe à la structuration de l'habitus dans le champ culturel. La postproduction de soi me paraît autant un acte de résistance et de pouvoir d'existence, qu'un acte de lâcher prise et un acte d'impuissance. Le paradoxe qui articule mon travail s'étend sur toute la forme et les concepts des œuvres; élargir, c'est délimiter et limiter. Avoir un statut, c'est être présent et absent. Installation dans un espace interstitiel. Etc.

La question qui m'intrigue et à laquelle je n'ai pas de réponse pour le moment, ne porte pas sur mes déductions et mes conclusions, mais sur l'abandon des interrogations portant sur les sujets de déplacement, de migration, de présence sociopolitique et culturelle. Depuis 2005, les «Made in China» occupent un espace assez important dans ma pratique. L'exploration de différents matières et médiums (vidéo, performance, sculpture et installation) m'ont conduit probablement à un seuil. À un point zéro! Une toile blanche. Que reste-t-il autre que les analyses?

Je conclus par une réflexion sur la postproduction dans le contexte de ma pratique : sans extrapoler, l'usage est-il un point de départ qui pourra générer des discussions sur la fonction de l'art, c'est-à-dire sur sa valeur d'usage? L'usage, comme acte politique et acte d'interrogation, est à la fois un acte individuel et informellement collectif. À quel point, cet acte peut-il élargir l'espace du cadrage institutionnel? L'élargissement du cadre institutionnel est-il un objectif en soi ou plutôt une conséquence de partage du pouvoir par le biais de l'usage ou de la postproduction? Est-il question de diffusion et d'accessibilité à la décision sans compromettre le contenu conceptuel de l'acte de postproduction?



## RÉFÉRENCES

### Dictionnaires

Antidote. 2005. Canada: Druide informatique

Le Petit Robert, CD-ROM. 2001. Paris: le dictionnaire Robert/VUEF.

### Livres et articles

Aktouf, Omar. 2008. *Halte au gâchis, en finir avec l'économie-mamagement à l'américain*. Montréal: Liber, 154 p.

Ammann, Jean-Christophe. 1996. «Donner du temps au temps». *Alighiero Boetti, rétrospective*. Catalogue d'exposition (Turin, 10 mai-1<sup>er</sup> septembre 1996 / Ascq, 28 septembre-12 janvier 1997). Milan : Mazzotta, p. 15-21.

Augé, Marc. 1998. *Les formes de l'oubli*. Paris: Payot et Rivages, 121 p.

Ayloul Festival. 2000. *Forum 2000*. Brochure (Beyrouth, Théâtre Al-madina, Maison Samaha, Maison Fallah, Issam Fares Hall de l'AUB). Beyrouth: Lebanese association for contemporary art, 15 p.

Bassil, Karl, Zeina Maasri et Akram Zaatari en collaboration avec Walid Raad. 2002. *mapping sitting, On portature and photography*. Liban: Mind the gap et Fondation Arabe pour l'image, 5. 840 (ch. et n° ill.).

Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Poitiers: Seuil, 267 p.

Béji, Kamel, Guy Debailleul, Gilles Dostaler, Bernard Élie, Frédéric Hanin, Sylvie Morel, Vincent van Schendel. 2008. «Pour une autre vision de l'économie». *Economie autrement* (Montréal), janvier. In [http://www.economieautrement.org/IMG/pdf/jacques\\_peltier\\_Hayek\\_et\\_Myrdal.pdf](http://www.economieautrement.org/IMG/pdf/jacques_peltier_Hayek_et_Myrdal.pdf)

Berger, Maurice. 1989. *Labyrinths : Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*. Etats-Unis: Éditions Harper and Row, 175 p.

Berteau, Emilie. 2006. «Les archives du groupe Atlas : ou Comment documenter l'Histoire restée en Marge». Paris: *Territoires / Territories*, revue en ligne, n° 3, 30 mars. non paginé. <http://www.edit-revue.com/?Article=77>

Bourriaud, Nicolas. 1999. *Formes de vie, L'art moderne et l'invention de soi*. Paris: Denoël, 168 p.

————— 2001. *Esthétique relationnelle*. France: Les presses du réel, 123 p.

————— 2003. *Postproduction*. France: Les presses du réel, 93 p.



- Bourdieu, Pierre. 1998. «Cette utopie, en voie de réalisation, d'une exploitation sans limite, L'essence du néolibéralisme». *Le monde diplomatique* (Paris), mars.  
<http://www.monde-diplomatique.fr/1998/03/BOURDIEU/10167>
- 1999. «La philosophie sociale du néo-libéralisme». *L'Humanité* (Paris), 4 novembre. [http://www.humanite.fr/1999-11-04\\_Tribune-libre\\_-LA-PHILOSOPHIE-SOCIALE-DU-NEO-LIBERALISME-PAR-PIERRE](http://www.humanite.fr/1999-11-04_Tribune-libre_-LA-PHILOSOPHIE-SOCIALE-DU-NEO-LIBERALISME-PAR-PIERRE)
- et Hans Haacke. 1994. *Libre-échange*. Dijon: Seuil et Les presses du réel, 147 p.
- Canada. Ministère de la Justice. *Loi sur l'emballage et l'étiquetage des produits de consommation* ( L.R., 1985, ch. C-38 ). <http://lois.justice.gc.ca/fr/showtdm/cs/C-38///fr>
- Comité pour la défense de la cause arménienne. 1983. *Turquie auteur de génocide*. Beyrouth: Édition à titre d'auteur, non paginé.
- Clastres, Pierre. 1973. «De la torture dans les sociétés primitives». France: *L'Homme*. (France), vol. 13, n° 3, p. 114-120.
- Criqui, Jean-Pierre. 2002. *Un trou dans la vie, Essais sur l'art depuis 1960*. Paris: Éditions Desclée de Brouwer, 201 p.
- Cusset, François. 2003. *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris: Éditions La Découverte, 367 p.
- Davila, Thierry. 2002. *Marcher, Créer, Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Regard, 191 p.
- de Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien, 1- arts de faire*. France: Gallimard, 349 p.
- de Raynal, Guillaume. *Traité des Deux Indes* ; cité dans Katell Colin-Thebaudeau , *Les lumières et l'esclave : variation sur le traité des deux Inde*, Québec, 2003.  
<http://www.ulaval.ca/afi/colloques/colloque2003/approches/thebaudeau.html>
- de Rosnay, Joël. 1975. *le macroscope, Vers une vision globale*. Paris: Seuil, 249 p.
- Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. France : PUF Presse Universitaire de France, 409 p.
- Foucault, Michel. 1984. *L'usage des plaisirs*. Paris: Gallimard, 285 p.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 467 p.
- Handke, Peter. 1989. *Essai sur la fatigue, Essai sur le juke-box, Essai sur la journée réussie*. France: Éditions Gallimard. 1998. 196 p.
- Hébert, François. 2009. *poèmes de cirque et circonstance*. Québec: l'Hexagone, 89 p.



- Julien, Olivier. 2006. *Aratta à l'aube des civilisations*. Co-prod. Arte France & Paris: Gedeon Programmes. Betacam Digital, 52 min, son, couleur.  
<http://www.tagtele.com/videos/voir/33423/1/>
- L. McShine, Kysnaston. 1970. *Information*. Catalogue d'exposition (New York, The Museum Of Modern Art, 2 juillet-20 septembre 1970). New York: The Museum Of Modern Art, 207 p.
- Lakel, Amar et Tristan Trémeau. 2002. «Le tournant pastoral de l'art contemporain». In *L'Art contemporain et son exposition : Actes du colloque international*. (Paris, 4 octobre 2002). Paris: Centre Georges Pompidou, co-organisé par le Collège International de Philosophie et le Ministère de la Culture et de la Communication, 14 p. <http://www.mickfinch.com/texts/TTAL.html>
- Louyot, Alain. 2002. «Les libanais dans le monde». France: *L'Express*, 24 octobre.  
[http://www.lexpress.fr/actualite/monde/proche-orient/les-libanais-dans-le-monde\\_497748.html](http://www.lexpress.fr/actualite/monde/proche-orient/les-libanais-dans-le-monde_497748.html)
- Lüthy, Michael. 2002. «The Consumer Article in the Art World: On the Para-Economy of American Pop Art». *Sopping: Acentury of Art and Conumer Culture*. Catalogue d'exposition (Schirn Kunsthalle, Frankfurt and Tate Liverpool). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, p. 148-153. <http://www.michaelluethy.de/konsumgut-englisch.pdf>
- MacIntosh, Andrew. 2005. «Canada Post and Lebanon, Lebanese contra linked to grant». *Notional Post* (Canada), 18 janvier.  
<http://lists.indymedia.org/pipermail/imc-beirut/2005-January/0125-1a.html>
- Marteau, Didier. 2006. *Enjeux sociaux et concurrence internationale : du dumping social au mieux-disant social*. Avis et rapport du Conseil Économique et Social, République Française. <http://www.conseil-economique-et-social.fr/>
- Marx, Karl. 1867. «Le capital, Livre I, Section 1 et 2». Trad. de l'allemand par Joseph Roy, Bibliographie par Louis Althusser. In *Manuscripts de 1844, Manifeste du parti communiste, Le capital (extraits)*. Paris: Flammarion, 572 p.
- Mole, Aurélien. 2008. «Une exposition d'anticipatio, Guillaume Bijl, SMAK de Gand». *art21: cahier*, n° 18 (été), p. 60-63.
- Morin, Edgar. L'homme et l'univers, du biologie au cosmique. Rencontre avec Jean-Marie Brohm, Géraldine Noailly et Magali Uhl, à Paris, le 27 septembre 2001. Revue Prétentaine tel que cité dans *Philagora*. <http://www.philagora.net/philo-fac/edgar-morin/>
- Nehmeh, Adib. 2001. *Poverty And Wealth Disparities*.  
<http://www.socialwatch.org/node/10767>
- Nehmeh, Adib. 1998. *Two Years after Copenhagen*.  
<http://www.socialwatch.org/node/10628>



- Owens, Craig. 1992. «Representation, Apropriation and Power». Chap. I « Toward A Theory of Postmodernism» in *Beyond Recognition, Representation, Power and Culture*. p. 88-113. Californie (États-Unis): University of California Press.
- Papastergiadis, Nikos. 1998. «Des confins de l'exil aux limites de la traduction». *Traversées*. Catalogue d'exposition (Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 7 août-1<sup>er</sup> novembre 1998). Ottawa: Musée des beaux-arts du Canada. p. 43-69.
- Poinsot, Jean-Marc. 1971. *Mail Art, communication à distance, concept*. Paris: CEDIC, 27 p, ill. non paginé.
- Restany, Pierre. «À 40<sup>0</sup> au-dessus de DADA». Catalogue d'exposition. (Paris: Galerie J, 17 mai-10 juin 1961). In <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm#texte>
- Savard, Luc. 2009. «L'immigration, un problème ou une solution?». Canada: Cyberpresse.ca, 15 juillet.  
<http://www.cyberpresse.ca/la-tribune/opinions/200907/15/01-884344-limmigration-un-probleme-ou-une-solution.php>
- Siegmann, Renaud. 2002. *Mail Art, Art postal - Art posté*. Rennes: Alternatives, 149 p.
- Stewart, Martin. 2007. «Critique of Relational Aesthetics». *Third Text, Socialist Eastern Europe*, vol. 21, n° 4 (juillet), p. 369-386.
- Thériault, Michel. 2000. «Francis Alÿs, The last clown». Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie de l'UQAM, 3 mars-8 avril 2000). Montréal: Université du Québec à Montréal, 85 p.
- Tomas, David et Michel Thériault (dir.). 2008. *Tim Clark. Reading the Limits, Works / Œuvres 1975-2003*. Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 23 octobre-29 novembre 2008). Montréal : Université de Concordia, 206 p.
- Torres, David. 2000. « Francis Alÿs, simple passant ». *Art press*, no 263 (décembre), p. 18-23.
- UNDP. 2009. *Overcoming barriers: Human mobility and development*. Rapport mondial sur le développement humain. <http://hdr.undp.org/fr/rapports/mondial/rmdh2009/>
- Urvoy, Jean-Jacques. Sophie Sanchez. 2007. *Packaging, Toutes les étapes du concept au consommateur*. Éditions d'Organisation. Chapitre I. p. 20-30. [http://www.editions-organisation.com/Chapitres/9782708137394/Chap1\\_Urvoy.pdf](http://www.editions-organisation.com/Chapitres/9782708137394/Chap1_Urvoy.pdf)
- Westmorland, Mark R. 2009. «Post-Orientalist Aesthetics, Experimental Film and Video in Lebanon». *Invisible Culture: After Post-Colonialism?*, n° 13 (printemps), p. 37-57.
- Wright, Stephan. 2008. «Usagers et usages de l'art : la fin de la culture de l'expertise ». *Livraison: revue d'art contemporain*, no 9 (printemps), p. 178.



Site Web

[www.al-akhbar.com/ar/node/10907](http://www.al-akhbar.com/ar/node/10907)

[www.armancommunity.org/3-categorie-598121.html](http://www.armancommunity.org/3-categorie-598121.html)

[www.french.china.org.cn/french/159515.htm](http://www.french.china.org.cn/french/159515.htm)

[www.homme-moderne.org](http://www.homme-moderne.org).

[www.ladocumentationfrancaise.fr/cartotheque/diaspora-libanaise-monde-2007.shtml](http://www.ladocumentationfrancaise.fr/cartotheque/diaspora-libanaise-monde-2007.shtml)

[www.lists.indymedia.org/pipermail/imc-beirut/2005-January/0125-1a.html](http://www.lists.indymedia.org/pipermail/imc-beirut/2005-January/0125-1a.html)

[www.lois.justice.gc.ca/fr/showtdm/cs/C-38///fr](http://www.lois.justice.gc.ca/fr/showtdm/cs/C-38///fr)

[www.palaisdetokyo.com/forum/viewtopic.php?t=806](http://www.palaisdetokyo.com/forum/viewtopic.php?t=806)

[www.portal.unesco.org](http://www.portal.unesco.org)

[www.rcinet.ca/rci/en/canada\\_contenu.asp?ID=886&L=fr](http://www.rcinet.ca/rci/en/canada_contenu.asp?ID=886&L=fr)

[www.rochester.edu/college/aah/VCS/](http://www.rochester.edu/college/aah/VCS/)

[www.sfeir-semmler.com](http://www.sfeir-semmler.com)

[www.theatlasgroup.org](http://www.theatlasgroup.org)

[www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_4/interviews/md\\_guy/md\\_guy\\_f.html](http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy_f.html)

[www.worldlabel.com/Pages/history.htm](http://www.worldlabel.com/Pages/history.htm)

[www.yveskleinarchives.org](http://www.yveskleinarchives.org)



# jacko restikian

Made in China

4 septembre au 10 octobre 2009


Vernissage: vendredi 11 septembre à 20 h

Présentation du projet par Anne Bertrand: mercredi 30 septembre à 13h  
Performances aléatoires tout au long de l'exposition en collaboration  
avec Christian Bujold et Geneviève Senécal

**galerie de l'uqam**

[www.galerie.uqam.ca](http://www.galerie.uqam.ca)





UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
PAVILLON JUOTH-JASMIN LOCAL J-R-120  
MARDI À SAMEDI DE 12 H À 18 H

1400, RUE BERRI (ANGLE SAINTÉ-CATHERINE EST), MTL  
T 514 987 8421  
WWW.GALERIE.UQAM.CA

# galerie de l'uqam